**З.Я. КОРОГОДСКИЙ**

**ЭТЮД И ШКОЛА**

**ПОЖЕЛАНИЕ АВТОРА**

Обычно предисловие или вступительную статью к книге (осо­бенно большую) читатель минует — ему интересно начать с глав­ного. Книгу «Этюд и школа», которую автор предлагает читателю, все-таки, надо начинать читать с предисловия, так как здесь ее на­чало.

Чтобы верно отнестись к изложенному в книге, необходимо сразу сказать, что это третья часть единого замысла — рассказа об опыте обучения и воспитания артиста. Два предыдущих выпу­ска «Первый год. Начало» и «Первый год. Продолжение» переда­ют процесс постижения самых тонких, определяющих основ актер­ской школы первого года учебы. Второй год обучения должен во­оружить учащихся действенным овладением роли (основные прин­ципы действенного анализа были изложены автором в книге «Ре­жиссер и актер», выпущенной в 1967 году), не обрывая связи с элементами первого курса, т. е. с тренировочным процессом через разнообразные этюдные задания.

Книга «Этюд и школа» не последовательное продолжение пере­сказа педагогического опыта дальнейших лет обучения. По мнению автора, такой пересказ не имеет практического и теоретического смысла. Третий и четвертый год развивают основы первых лет. В данной книге выделяется вопрос особой важности, может быть, самый тонкий в методике обучения — этюд, как основное средство воспитания будущего артиста и основной репетиционный прием ра­боты над ролью. Эти основы после школы развиваются и укрепля­ются в театральной практике.

В книге шесть глав. В первой главе «Основное средство» дана общая характеристика этюда в процессе воспитания артиста и со­здания роли. Главу «Тренировочный этюд» легче понять, если чи­татель знаком с выпуском «Год первый. Начало». Глава «Этюд в действенном анализе» опирается на книгу «Первый год. Продолжение». (Работа над басней и отрывком из прозы.)

В главе «Вспомогательные этюды» рассказывается об этюдах, которые помогают углубить, обогатить этюдную разведку. Далее дана глава «Важные рекомендации», уточняющая ряд положений тренировочного и репетиционного процесса. В последней главе читателю предлагается своеобразная картотека этюдов по разным заданиям в учебном процессе.

Деление на разделы в изложении темы абсолютно условное. В живом целостном педагогическом, а потом и в театральном процессе все выступает слитно и взаимосвязано. Чтобы подчеркнуть эту взаимосвязь и переплетённость проблем и элементов творческого процесса, автор сознательно повторяет ряд положений, предыдущих книг, но несколько в ином аспекте, в соответствии с ракурсом освещаемой темы.

Автору книги представляется важным показать значение этюда в педагогике, в работе актера над собой и над ролью, особое значение его, как единственного и естественного средства воспитания Сегодня нет необходимости доказывать значение этюда, как упражнения, но важно подчеркнуть, что этюд не только тренировочное упражнение на определенном этапе обучения, а что это основное средство работы актера над собой и средство воспитания роли. Это упражнение не только ученического этапа, а сквозное, проходящее через весь процесс обучения и через все годы профессиональной работы над ролью.

Во многих педагогических работах об этюде показано его значение, раскрыта его роль. Автор задался целью выявить связь этюда со всеми элементами школы и этапами творчества, раскрыть потенциал этюда, как основного средства профессионального тренинга. Передать это в теоретическом изложении — задача чрезвычайной сложности, так как этюд — практическое средство работы актера над собой и ролью. При этом самое важное, что он применяется в конкретных условиях данной ситуации, именно с теми или иными исполнителями. Учет конкретных, условий — основное требование в работе над этюдом, через этюд, с этюдом.

Пересказать все тонкости переплетения в практическом процессе этюдного тренинга так же трудно, как передать запах цветов; Неповторимость данной минуты в любом состоянии, изменчивость и капризность творческого самочувствия.

Но автор считает свой труд только попыткой восполнить пробел педагогической теории в расчете, что опыт многих театральных педагогов должен дать ответ на главный вопрос нашей профессии — о месте и возможностях этюда в воспитании артиста и роли.

**ОСНОВНОЕ СРЕДСТВО**

Овладеть азбукой профессии возможно только через упражне­ния и основное из них — этюд. Художник, когда он накладывает мазки на полотно, когда пробует передать светотень, познает внутренние законы профессии. Для художников — это неоспори­мая истина. Думается, что нельзя это оспаривать и в нашем твор­честве— артист так же через этюд, практически осознает сцениче­ские основы,

Художник, прежде чем создать живописное полотно, делает подмалевки, почеркушки, наброски с натуры — этюды. Этюды ху­дожнику помогают изучать жизнь, увидеть самую натуру. В про­фессии артиста этюд — это так же «средство вспомнить жизнь» (К. С. Станиславский). Это средство самовоспитания артиста и воспитания жизни роли. Через этюд тренируется актерская приро­да в разнообразных ситуациях сценической жизни. Кроме того, этюд применяется на разных этапах работы над собой и использу­ется в разных целях воспитания артиста. Определяющее значение этюда в том, что он подготовляет сценическую грамотность. «...Есть и другая, не менее важная польза в работе по созданию и исправ­лению самодеятельных этюдов. Во время нее, на самой практике, естественно, незаметно происходит изучение творческих законов органической природы и приемов психотехники» (К. С. Станислав­ский).

Этюд в любом его значении — это подспорье, тренировочный прием и, следовательно, он не может быть самоцелью. Он только творческое средство поиска себя в профессии, в роли и в спектакле.

Если этюд дает реальное физическое осознание основ, заложен­ных в школе, и мы с этим согласимся не головой, а сердцем, то этюд окажется и для нас тем же, чем он является для художника. По­верив в этюд, можно рассмотреть и разнообразные возможности этого творческого средства.

Этюд — это небольшой отрезок сценической жизни, созданный воображением — «если бы». Воображаемое «если бы» питается живым опытом, живым чувством исполнителя. Если за этюдом не стоят живые наблюдения, и в нем нет процесса рождения, развития завершения факта, то это не этюд. Этюд — событийный эпизод, всякий жизненный факт, — возник, развился, исчерпался. Происшествие в этюде может быть маленьким, может быть грандиозным, оно всегда должно присутствовать в нем.

Верная структура этюда обязательно включает происшествие, через которое выражается определенный смысл.

Наша жизнь характеризуется непрерывностью происшествий. Происшествия эти взаимозависимы. Если взять любой отрезок жизни, то мы увидим, что в нем одно событие порождает другое в этом есть процесс движения. Такое движение — закон реальной жизни. Следовательно, оно должно стать законом и отрезка сценической жизни. Значит, главное в этюде — движение. Упражнение, в котором нет движения истории, нельзя назвать этюдом.

Если мы не чувствуем параметров этюда, требований к этюду, его свойств и его задач, то нельзя верно понять и освоить методику действенного анализа. Она-то и является основой в воспитательном процессе, когда в учебу входит авторский материал.

В работе над спектаклем по методу действенного анализа этюд становится главным и даже, если хотите, единственным средство анализа и тренинга. Метод действенного анализа основан на построении сценической жизни по модели самой жизни. В самой жизни течение событий является законом. Следовательно, моделируя сценическую жизнь по ее образцу, мы вынуждены считаться с течением событий. Вот откуда родилась идея анализа пьесы по событиям. Течение событий — это есть, по существу, движение жизни от происшествия к происшествию. Происшествие, взятое в отдельности и сыгранное нами, становится этюдом.

Если мы не сумеем построить сценическую жизнь от события к событию, что-то оборвем, проскочим — образуется пустота, а там где пропуск, всегда нарушается логика, следовательно, возникает фальшь в поведении.

Этюд помогает нам познать автора, себя и законы профессии. Мы должны понять и почувствовать законы сценической жизни, а не работать эмпирически, по наитию, по вдохновению, надеясь только на талант.

Вдохновение — это прекрасно, но им надо уметь владеть, управлять и, к сожалению, каждый день. Если бы можно было сказать себе — каждый день с 10 часов утра я буду вдохновенно заниматься творчеством! Но, оказывается, надо овладеть, как учил К. С. Станиславский, сознательно управлять подсознанием. Именно этому посвятил он свою «систему» — школе сознательного управления подсознанием, т. е. умению владеть своими чувствами, вдохновением, интуицией.

Нельзя забывать, что в театральном деле иногда и талант, и вдохновение не спасают положения, не гарантируют точность и тщательность построения жизни от события к событию, т. е. от этю­да к этюду.

Конечно, этюд только звено в сложном воспитательном и твор­ческом процессе, но наисущественнейшее, так как оно помогает а самовоспитании актера, учит работать над ролью. И, наконец, через него, через это звено, строится спектакль, т. е. сценическое произ­ведение.

У педагога, да и режиссера есть три основных момента в рабо­те, три генеральных задачи — воспитать художника-актера, помочь ему вырастить роль и построить движение спектакля по законам жизни, т. е. от события к событию, от происшествия к происшест­вию, от эпизода к эпизоду.

Как будто все понятно и само собой разумеется, но понятно только в теории. На практике уже со второго года обучения многие не верят в тренинг. Учащиеся считают, что этюдами надо занимать­ся только до тех пор, пока они не начали играть в спектаклях. С этого момента их трудно убедить в обратном. А ведь этюд, как основное тренировочное средство, должен пройти через всю жизнь актера.

Во всех творческих профессиях никак не обойтись без чернови­ка, без упражнений, без гамм, без тренинга. Еще с древних времен известно, что «нет упражнений без искусства, как и искусства без упражнений». Этот великий и очень правильный закон открыт еще до нашей эры. В наши дни драматический актер глубоко убежден, что это «выдумка» Станиславского. Современные актеры, в пода­вляющем своем большинстве, обходятся без тренинга, без этюдов.

Почему же многие драматические актеры обходятся без тренин­га? Во-первых, эта профессия не имеет точных критериев и заме­ров. Певец должен взять верхние «ля» или «си», и в тренинге он укрепляет эти возможности, иначе он не на высоте. Балерина всег­да должна быть в форме, и, если она не делает вей, что требуется для этого — не занимается ежедневно,— она теряет профессию. Если пианист не упражняется, он снижает уровень Мастерства, ес­ли артист цирка не тренируется каждый день, он рискует упасть с трапеции, если художник каждый день не пишет этюды, он дисква­лифицируется. Драматический актер, тренируя себя только на ре­петициях, ничем не рискует, у него в запасе всегда есть спаситель­ные штампы. Это первая причина, позволяющая актеру не трени­ровать себя.

Актерская профессия практически не знает провала. У актера всегда найдутся поклонники, которые в игре «кумира» подобие правды принимают за правду, искусственные чувства — за настоя­щие, уверенный штамп—за профессиональность, изображенчество — за способность к перевоплощению, способность к имитации — за мастерство, хорошую внешность предпочитают духовно­сти творческой личности. И подсознательно такой актер настраивается на то, что говорят о нем хорошего, становится глух к критическим замечаниям, не осознает, что играет плохо. Его слух воспринимает только лестное, только то, что ему говорят поклонники и поклонницы. Такой актер живет обольщено.

Если драматический актер не нравится, он успокаивает себя, утверждая, что публика — дура. Когда же им недоволен режиссер; он считает, что его не любят, не могут по-настоящему оценить. Не возможно перечислить обстоятельства, которые держат актера в состоянии уверенности.

Редкий актер способен увидеть себя со стороны, и это тоже относится к вопросу об этюде, так как необходимость в нем испытывает только взыскательный артист.

В нашей профессии должна быть развита потребность к самовоспитанию, потребность к тренингу, следовательно, и к этюду который является основным упражнением школы. Нужен высокий уровень сознания, чтобы тренинг стал потребностью. Очень трудно сохранить стремление к постоянному совершенствованию даже хороших актеров. У них часто, без всяких усилий все получается «прекрасно». Но, сегодня прекрасно, завтра — прекрасно, а потом — вдруг ничем не компенсируемый провал. Иногда после такого сбоя долго не восстанавливается хорошая актерская форма. Талант без упражнений, без тренинга тоже гаснет.

Как-то по телевидению показывали фильм «Петр Первый» — когда-то прославленный фильм с прославленными актерами. Труд­но было смотреть. Складывалось впечатление, что играют посредственные артисты. Почему такое происходит? Да потому, что талант живет во времени. И только во времени. Вне времени он не звучит, а мы очень часто надеемся исключительно на свой талант, не совер­шенствуем его по уровню современных требований.

Педагоги и режиссеры должны понять и почувствовать условия» при которых актер приобретает уровень и надежность в профессии.

И если основное средство в тренинге актера — этюд, а актеры этим заниматься не хотят, то вина тут наша. Может быть, это происходит оттого, что в театральной школе мы воспитываем актероввне этюдов. Поэтому, когда мы в театре предлагаем им изучить, пьесу, роль, свою природу через этюд, возникает ситуация насилия.

Конечно, если человек в раннем детстве не привык есть красиво, его очень тяжело в зрелом возрасте заставить есть иначе. В детстве я был левшой. Научиться писать правой рукой было очень тяжело. Но, если бы меня сейчас заставили писать левой рукой, я почувст­вовал бы, что это уже неудобно, и писал бы плохо. Так происходит и с актером. Когда его заставляют делать непривычный этюд, он делает его, насилуя себя. Работать, как бог на душу положит, легче и привычнее.

Этюд в русскую реалистическую школу вошел с поздним Станиславским. Ранний Станиславский к этюду относился не так строго и гармонично. До Станиславского этюдов вообще не было, они не являлись обязательными в воспитании актеров, в отличие от изобразительного искусства, где этюд всегда был основным упражнением в воспитании будущих мастеров. И оттого, что этюд — позднее открытие актерской школы, он так тяжело внедряется.

Одно несомненно — внедрить в работу этюд необходимо. Если бы мы могли в оценке артиста единодушно руководствоваться обоими критериями, если бы у нас был единый творческий ориентир а ценности в театре, тогда бы мы скорее на практике подошли к

этюдам.

По-моему, в театральном искусстве нельзя быть безразличным к способу существования артиста на сцене, к методике рождения спектакля. Позиция «лишь бы было интересно» наносит ущерб кор­ням актерской и режиссерской профессии. В этой ситуации особен­но страдают актеры, так как не осознают значение школы, мето­дики, принципы работы над собой и ролью. Тогда им нет дела ни до тренинга, ни до этюдов, что ведет к тому, что актеры перестают со­бой заниматься, не хотят тренироваться, воспринимают новую этюдную методику, как наказание. Известно, как тяжело заставить актеров репетировать спектакль, роль этюдами. Они боятся этюдов и под всевозможными предлогами от них уклоняются. Порой моло­дому режиссеру даже страшно вспоминать об этюдах, так как сразу можно потерять доверие, авторитет.

Обычно спесь и лень мешают актерам идти на поиски новых путей в творчестве. Сидит такой актер три часа на репетиции, со стула не поднимется и на пять минут, чтобы попробовать что-то, сделать набросок-этюд, старательно читает текст, рассуждая о том, как на­до играть тот или иной момент роли, и у него создается впечатле­ние, что он работает над ролью, над спектаклем.

Творчески работать можно только при условии, если живая энер­гия одного артиста передается другому, создавая подлинную взаи­мосвязь сотворцов — партнеров, иначе это не работа, а умные по­сиделки, замораживающие актерскую природу. Выход только в настойчивом воспитании у актера потребности работать действенно, через практические пробы, наброски, черновики, т. е. через этюд.

**ТРЕНИРОВОЧНЫЙ ЭТЮД**

Этюд, как средство творческого процесса, используется в двух направлениях.

Первое направление — этюд в начальной школе актерского мастерства — тренировочный этюд.

В обучении артиста к этюду мы подходим через упражнения. Этюд — также упражнение, но не всякое упражнение — этюд. ***Этюд — это упражнение, в котором есть содержание жизни, отрезок жизненного процесса. Он может длиться тридцать секунд и полчаса это не принципиально, важно, что в нем должен быть содержательный отрезок жизни.***

Как же делается переход от упражнения к этюду? Разнообразные упражнения школы можно разделить на упражнения актерского туалета и собственно тренинга. Этюд относится к тренингу. Туалет трансформировать в тренинг, то есть настройку актерской природы перевести в творческий акт (от рабочего самочувствия перейти в творческое самочувствие) возможно только через вымысел, через «если бы».

Скажем, на уроке мы изучаем стул, на котором сидим. Это настроечное упражнение. Глаза, обоняние, осязание — все направлено на то, чтобы досконально, тщательно изучить стул. Ткань обивки, стыки склейки и перекос деталей, фактура дерева, щербинки на нем оцениваются через ощущения. В работу включены все органы чувств — идет настройка.

Если же деликатно, тактично подсказать воображению — «А что «если бы» в этом стуле были спрятаны драгоценности?» — то уже начнется тренинг, так как подключается вымысел. Упражнение переходит в другое качество. Подобную трансформацию можно сделать с любым комплексом упражнений.

Другое дело, что нужно соблюдать определенную педагогическую логику, определенную последовательность учебного и воспи­тательного процесса, в котором постепенно формируются нужные качества будущего артиста.

Когда мы подходим к первым этюдам, то требуем, что бы они, прежде всего, были этюдами, приучающими учеников адресовать­ся к себе, к жизни. Учащиеся должны понять и почувствовать пер­вый закон: «этюд — это отрезок жизни, известный мне, может быть даже прожитый мною».

Все, чем мы занимаемся в творчестве, питается опытом жизни, живыми впечатлениями. Пока ученики не почувствуют вкус к впе­чатлениям жизни, пока не возникнет внутреннее понимание этого, этюдные задания не могут идти дальше, так как, не пройдя этого этапа, мы сценическую грамоту не освоим.

Поэтому первое задание — этюд на домашнюю работу, не зна­комое дело: «а что, «если бы» мы чистили зубы, надевали ботинки, собирались на работу...» Вспомним, как мы это делаем. Первое этюдное задание должно быть на прожитое, на простой, скромный опыт, который ученику известен.

Это задание помогает ученику понять, что все, что он потом бу­дет делать в творчестве, все связано с его опытом, с самой жизнью. Так через подобные этюды мы приучаем его к основному закону творчества.

Далее ученик столкнется с тем, что у него не будет получаться даже такое простое задание, потому что он не верит в вымысел, у него не срабатывает фантазия, не возникает наивное, доверчивое отношение к «если бы», Он говорит: «А если бы я ел яблоко», гово­рит себе это двадцать раз и на все лады, а все равно вера не воз­никает, он не может нафантазировать подобное, у него ленивая фантазия. Это распространенный недуг.

Этюдом можно развивать, тренировать фантазию, воображение, можно тренировать веру в вымысел. Этому способствуют все упраж­нения, все творческие задания, но, может быть, наиболее эффектив­ное для этих целей задание на оправдание":

Скажем, даем три слова: письмо, вода, огонь и предлагаем оправдать, сфантазировать, в какую зависимость перечисленное могло бы в жизни встать. Мы говорим, вспомните, как письмо при­вело к тому, что вам понадобилась вода, потом стал необходим огонь. Не придумывайте, но вспомните из опыта, оправдайте данные сло­ва, их порядок. Слова для упражнения можно взять любые.

Ученик помнит, что он не должен придумывать, помнит, что все должно быть взято из жизни, что надо пользоваться каким-то сво­им или наблюденным опытом. Возникает этюд.

Вот, например, содержание этюда на эти три слова: «Однажды прихожу домой, вижу, под дверью лежит письмо к брату, и на нем не написан обратный адрес. Кто бы мог Сашке писать? Пробую вскрыть конверт, не получается. Намочил водой. Открываю: повестка. А я-то думал какая-то пикантная история! Зря открывал письмо. Кладу письмо обратно в конверт, он мокрый, тогда быстро зажигаю газовую плиту и пытаюсь сушить письмо. Только бы заклеить. Начинаю искать клей. Заклеил — и теперь я ни в чем виноват». Состоялся факт перлюстрации — этюд так и называется «Перлюстрация».

Три слова увязаны, т. е. оправданы, сфантазированы. Достоверность и опыт вызвали веру, студент вспомнил жизнь и прошел на новый этап творчества.

Это делается не так просто, как в рассказе. Прежде чем возникнет верный, интересный первый этюд, пройдет немало времени.

По опыту многих лет сложилась целая серия этюдных заданий— (минимум пять заданий в учебном полугодии). Эти этюдные задания предлагаются не от лукавого, а являются, по существу практическим средством усвоения программного материала.

Нельзя удовлетворяться: ну, вот этот раздел мы прошли. Вообще в творческом воспитании нельзя пройти какой-либо раздел можно только, почувствовав, понять его и увязать с другим разделом. Идет непрерывный процесс увязки умом и чувством одного другим.

Студент учится оправдывать различные творческие задания, через оправдание приходят к нему очень многие свойства будущей профессии, потому что уметь оправдать, уметь сфантазировать «если бы» — это уже в общем-то встать на творческий путь, поверить в вымысел, найти в себе отклик, веру—это уже много и все-таки надо усилить, закрепить навык или способность к офантазированию, к оправданию.

Работа ученика идет в двух направлениях — в классе и дома. Это обязательно для тренировочного процесса. Если работа идет только в классе, эффект от занятий маленький. Педагог дает домашнее задание и затем, по существу, его только проверяет — уточняет, углубляет. Параллельно в классе все время идет аналогичная работа. Но если в классе мы даем задание в расчете на импровизационность, на то, что это будет возникать сейчас, в данный момент, то домашняя работа рассчитана на то, что студент продумает, взвесит, попробует, поработает над этюдом. Поэтому оба процесса одновременны и их очень важно непрерывно соединять.

Любое домашнее задание развивается в классе. На уроке очень часто мы предлагаем: «А что, если бы вы были не в учебном полукруге, а на палубе какого-то лайнера, или, а что, если бы вы оказались на пляже, или на подледной рыбалке: т. е. предлагаем оправдать, сфантазировать, вспомнить жизнь — те же требования, что в домашнем задании. Но только пробами в классе, в классной импровизации нельзя обеспечить укрепление навыков. Навыки укрепляются, становятся чувственным опытом только через домашнюю работу. Тем более что основная задача воспитательного процес­са — воспитание самостоятельности, творческой инициативы, активности артиста. Надо воспитывать учеников для самостоятельного творчества, воспитывать способность работать над собой. Поэтому в классе даются только установки, указания, комментарии, а дома идет самостоятельная работа.

Часто говорят, что в условиях самодеятельного театра, народ­ного театра подобная методика неприемлема или мало реальна. Думаю, что возражающие не правы. Мне кажется, что если работа в классе увлекательна, тонка и человечна, то она обязательно про­растет в жизнь ученика: он сядет есть суп и на минутку отложит настоящую ложку, возьмет воображаемую, делая что-либо по дому, в паузе вспомнит упражнение «бисер».

Если работа в классе идет изнурительно, неувлекательно, если уроки выматывают, то ученик не будет работать дома. Если работа идет последовательно, чутко, то классные семена прорастут и в до­машнюю самостоятельную работу. Мы должны стремиться к про­никновению учебного классного тренинга в домашний, потому что нужно соединить два тренировочных процесса в классе и дома.

Поначалу учащиеся выполняют задание без всякого чувства, помня, что чувства играть нельзя. Но почему-то все забывают, что нельзя играть без чувства, потому что без чувства не возникает искусства. Долгое время упражнения остаются сухими, рациональ­ными, потому что они не задевают глубокий пласт чувств, впечат­лений личного опыта. Необходимо студента подвести к тому, чтобы он понял, что «если бы» — вымысел — должен быть эмоциональ­ным. «Над вымыслом слезами обольюсь» — удивительна по точ­ности прозрения мысль А. С. Пушкина. Значит, в этюде нужно, чтобы все было про меня, про мое и чтобы я был не сухим и не равнодушным, а чтобы этюдный отрезок жизни меня задевал.

В одном из заданий мы говорим: попробуйте вспомнить какую-то историю, которая у вас была первый раз в жизни. Первый раз в жизни прыгнул с парашютной вышки, первый раз в жизни заку­рил, первый раз плавал с аквалангом, первый развернулся домой позже назначенного ч-аса. Попробуйте вспомнить эпизод, который был у вас первый раз в жизни и сыграйте его.

Это очень сильное задание. Во-первых, оно лишний раз работает на воспитание воображения, фантазии. Вне воображения, вне фан­тазии никакой творческой работы быть не может, тем более что уже в задании на три слова студенты в этом убедились. Но глав­ная сила нового задания именно в том, что надо сделать то, что бы­ло «со мною» первый раз в жизни. Этим заданием мы, по существу, возбуждаем живое чувство, пробуждаем у учащихся чувственное, эмоциональное отношение к прожитому.

Задание «первый раз в жизни» сразу провоцирует историю про «меня». Первый раз в жизни — всегда что-то острое, памятное, эмо­циональное. Вспоминая, как это было, иду по пути своей памяти, своих ощущений, своих впечатлений.

Но и это задание не будет сразу получаться. Когда оно состоится, то осознается очень важный принцип будущего творческого процесса. Если студент сыграл интересно и верно этюд на тему «пер вый раз в жизни», он приобрел серьезный опыт основ школы!

Далее, надо подводить ученика к тому, чтобы он понял, что а к терская профессия — это профессия не равнодушного воспроизведения жизни и не безразличного копирования ее, а что она интерпретирует, осмысляет жизнь, что это творчество, в котором артист любой факт жизни как-то освещает, истолковывает, а не просто ко пирует или фотографирует его.

Даем студентам новое задание. В тренинге у нас есть увлекательное упражнение — «интересный факт». Суть его в том, что на какой-нибудь самый интересный факт, который мы видели, слышали, вычитали, узнали, надо сыграть этюд.

Этюд на интересный факт требует истолковывания, осмысливания факта.

«Интересный факт» был не со мною, я его вычитал, услышал увидел, а теперь я должен его сделать своим. Кроме того, это-факт—интересный, значит, особенный. Так опять провоцируется в ученике то, без чего невозможно вообще заниматься творчеством: увлекательность, манкость. Интересный факт становится манком.

Все задания, о которых мы рассказываем, это разнообразные манки, провокаторы, потому что без них педагогическую работу построить невозможно.

Начинаются показы этюдов на интересный факт, и мы наталкиваемся на характерную особенность. Так как учащиеся приносят этюды, в которых история была не с ними, а они присвоили её себе, то возникает ситуация, похожая на будущую ситуацию работы над ролью, когда мы чужое делаем своим: они начинают приучаться к главному в актерской профессии: чужое делать своим.

После этого мы предлагаем еще одно задание — этюд на ре­продукцию или этюд по следам экскурсии, скажем, на завод, больницу, в зоопарк и т. д. — на места особых впечатлений. Воспитание опыта чувств, воспитание художественного, эмоционального отношения к жизни, входит в задачи воспитательного процесса.

Нужно напомнить, что весь процесс воспитания артиста идет по трем линиям: мы воспитываем внутреннюю психотехнику, но параллельно идет воспитание внешней техники, т. е. воспитание внешних средств, которые транслируют внутреннюю сценическую жизнь. Одновременно с этими двумя линиями идет еще воспита­ние творческой личности, а воспитание творческой личности, конечно, подразумевает воспитание эмоционального опыта жизни, воспитание опыта чувств. Если правильно построен учебный процесс, то три линии тренируются одновременно. Нельзя воспитывать сегодня внутреннюю технику, завтра — внешнюю, а послезавтра — творческую личность. Все три линии одновременны в каждом шаге

учебы.

Мы делаем очень много экскурсии для того, чтобы накопить эмоциональные впечатления— приобщить к жизни, чтобы накопить опыт развить гражданские качества в своих будущих артистах. Ни одно «воспитательное мероприятие» не может быть ради меро­приятия.

Мы не позволяем в этюдах уходить в чужой отдаленный опыт, в этюд можно идти только через свой опыт, через свои чувства, через близкое себе. Главное в заданиях «первый раз в жизни» то, что это было со мною, интересный факт, который меня взволновал, репродукция, не любая, а моего любимого художника, художника, который у меня вызывает живые чувства, волнующие ассоциации.

Таким образом, по существу, следующее задание — задание на ассоциативность. Скажем, я смотрю на «Омут» Левитана и вспоминаю, как я однажды хотел набрать букет кувшинок с длин­ными стеблями, потянулся с бревнышка, упал и чуть не утонул... с тех пор, смотря на эту картину я вспоминаю этот эпизод из жиз­ни — так возникает этюд по репродукции. У одного студента один любимый художник, у другого — другой, но важен манок — худож­ник должен быть любимым.

Задание «первый раз в жизни» можно подменить заданием- «из жизни класса», «из жизни нашего института». А можно попробо­вать и то, и другое. Все зависит от педагогической фантазии, чут­кости, от конкретных условий, от конкретных людей. Ничего в обу­чении наперед искусственно не выдумывается.

После ассоциативных этюдов по репродукции, этюда на тему какой-либо экскурсии можно предложить этюд обычно самый увле­кательный, но и самый трудный из всех заданий,— с музыкальным моментом1. Нужно найти ситуацию, в которой был бы музыкальный момент, но не сама музыка, а такой музыкальный факт, который стал бы событием.

Необыкновенно увлекательно — взять историю, где есть музы­кальный момент, и в то же время очень трудно, потому что нужно органично оправдать факт музыки в жизненной истории. Задание стало интереснее, сложнее всех предыдущих, но тем и воодушев­ляет.

Когда мы предлагаем ребятам принести этюд с музыкальным моментом, то делаем расчет, что вдруг неожиданно обнаружатся дополнительные возможности будущего актера: ведь в этих этю­дах, кроме того что воспитывается фантазия, вера, наивность, об­наруживается, что кто-то поет, кто-то играет на рояле, на бала­лайке. Мы получаем новые дополнительные данные об учащихся. Это задание — новый манок.

В задании на музыкальный момент мы начинаем толкать ребят, студентов, актеров, тех, кто учится, на то, что, оказывается, не толь ко молчание, но и звук, пение возможны в этюде. Ведь до сих по все этюды были на органическое молчание, хотя мы искусственно не запрещаем говорить в этюде — нужно, так скажите необходимые слова. Другое дело, что поначалу у студентов редко возникает потребность в словах, они боятся говорить и еще не могут.

Часто уже в первых этюдах появляется партнер. С первых уроков в упражнениях мы проходим элемент связи, но все-таки молчание — основное условие жизни в этих этюдах, а тут вдруг можно петь, свистеть, можно пользоваться реальным музыкальным инструментом, слушать музыку за стеной или обыгрывать магнитофон, то есть увеличиваются возможности разнообразных связей, которые фактически разрушают молчание. Ведь музыка в этюде — это почти говорящий объект, с ним необходимо общаться. Этому студенты всегда очень рады, и обычно этюды на музыкальный момент более удачные, потому что любой музыкальный момент выразителен, в нем есть провоцирующая сила.

После этюда на музыкальный момент мы предлагаем самый главный — контрольный этюд первого семестра, не пройдя который мы не подведем итоги и не подойдем к новому этапу программы. Это задание называется молча вдвоем. Нужно найти такую ситуацию, такой жизненный эпизод, который «был со мной, когда я был связан с партнером, но связан молчанием». При этом в этюде нужно молчать содержательно, т. е. работать с внутренним текстом, с внутренней кинолентой и постоянным сиюминутным непрерывным восприятием всего, что вокруг.

Весь смысл первого семестра — научить содержательно молчать.

Когда мы работали, скажем, в этюде «мой завтрак», тогда мы уже встретились с внутренним текстом, с внутренней кинолентой с непрерывным восприятием запаха пищи, кофе, огня газовой плиты, фарфора — всего, что у нас под руками, всего, что вокруг; все свойства, качества окружающей среды вводили в наше поведение. Мы учились содержательно молчать с пониманием всего, что происходит вокруг. Кроме того, мы учились не стоять на месте, а действовать, так как этюд — отрезок жизни, где есть борьба и отделенная цель в ней. Я не просто жарю яичницу или делаю бутерброд; мне нужно успеть на занятия, я опаздываю, мне осталось всего пять минут — значит, есть событие. А я, как назло, опрокинул, кофе на брюки, и так препятствие за препятствием — возникает ситуация борьбы, ситуация цели. По ходу этого задания мы приучаемся к содержательному молчанию, когда очень активен внут­ренний текст, связанный с сиюминутным действием, определенной логикой поведения во имя цели.

Если человек ведет себя не случайно, а во имя цели, то его по­ведение содержательно. Но это в сценической жизни не все. Сценическая жизнь — это взаимодействие, при этом чередующееся — от молчания к говорению. То молчим содержательно, то говорим наполнено и направленно, т. е. воздействуя на партнера. К этому и нужно подвести ученика.

Воспитание понимания сиюминутного активного взаимодейст­вия — наисерьезнейшая задача школы. Но прежде чем научить полноценному взаимодействию, когда и молчание, и слова оправ­даны, входят в закон жизни на сцене, нужно научить взаимодейст­вию молча, научить содержательно взаимодействовать в ситуации, когда говорить нельзя. Поэтому дается задание «молча вдвоем». Нужно выбрать такую ситуацию для этюда, когда молчание — не­обходимость, когда хочется говорить, а нельзя. Это задание приве­дет студента к осознанию того, что слово есть прорыв молчания. Мы даже предлагаем в некоторых ситуациях этюдов «молча вдво­ем» в конце сказать что-то самое необходимое или крикнуть что-то, чтобы студент почувствовал силу слова, возникновение его из мол­чания.

Мы даже предлагаем в некоторых ситуациях этюдов «молча вдвоём» сказать в конце что-то самое необходимое или крикнуть что-то, чтобы студент почувствовал силу слова, возникновение его из молчания. Кроме того, произнесенные слова будут лишним доказатель­ством того, что логика жизненного процесса в этюде внутренне верна — человек не мог смолчать.

Параллельно заданию «молча вдвоем» мы даем контрольное задание семестра, которое позволило бы студенту вместить все, что он понял, ощутил за время тренинга, и тем самым подводим итог обучению в первом семестре. Это задание — этюд на свободную тему1. Оказывается, что это самое трудное задание. Казалось бы, все разрешено; выполнять его можно вдвоем, втроем, возможен этюд с использованием музыки, пения, любых аксессуаров, но в этом -то и заключается сложность — разбрасывается душа учащего­ся, его воображение.

Мы подошли к концу тренировочного процесса первого полуго­дия. После этого мы выходим на экзамен. На экзамен могут быть вынесены все задания или одно из них. Экзамен — дело творче­ское и варьируется в зависимости от задач педагога и особенностей класса. Но на экзамен первого семестра выносится не только этюд на органическое действие с содержательным, наполненным молча­нием. У экзамена есть еще одна сторона, которую мы называем творческим «сюрпризом». Экзамен чаще всего состоит из трех ча­стей: методический туалет (настройка природы), этюд и сюрпри­зы.

Так что же такое «сюрпризы», откуда они возникли? Их не было в заданиях.

Параллельно всему, о чем шла речь, идет еще один тренировоч­ный процесс,— он находится в теснейшей зависимости от воспита­ния психотехники, внешней техники и творческой личности — это процесс раскрепощения и рассвобождения творческих сил ученика. Поэтому все время рядом с перечисленными этюдами идет и дру­гая серия заданий: зоопарк, птичий двор, аквариум, очень интересное упражнение — «мультфильм». Эти тренировочные упражнения, которые в итоге выливаются в «цирк», в «мультфильмы», в «сказку» или в фантастический массовый этюд, скажем, «кукольный магазин», «полет в космос», способствуют не просто воспитанию и самовоспитанию, а раскрепощают потенциальные силы ученика.

Заданий можно придумывать сколько угодно, но они не на пользу, когда ученик зажат, закрыт, закрепощен. Нужно раскрыть, снять зажимы, дать ученику волю, тогда задания, о которых мы говори ли ранее, могут дать дополнительный и неожиданный эффект.

В первом семестре существуют варианты комбинаций этюдных заданий — этюды могут быть индивидуальные, парные, групповые массовые, притом, что обучение всегда преследует развитие индивидуальности, личность воспитывается в коллективе, и .поэтому всё время задачи чередуются; то идет индивидуальная работа, то в коллективе, то дается работа, за которую отвечает один, то работа, за которую отвечает группа.

Поначалу учащиеся лучше себя чувствуют в массовых упражнениях и массовых этюдах, поэтому массовые этюды возникают раньше, чем индивидуальные. Парадокс, но факт. Ведь массовые этюды рождаются, по сути дела, в полукруге из упражнений, к которым прибавили «если бы» — например, если бы мы были на палубе, лесу. И когда ученик чувствует, что он не под персональным «обстрелом», а в коллективе, ему легче играть, так как он думает, что необозреваем. При этом мы все время говорим: не торопитесь общаться, но и не теряйте связь друг с другом. Из групповых массовых упражнений-этюдов естественно выделяются потом индивидуальные.

Парный этюд наиболее сложный, в нем уже работают самые важные сценические законы: закон общения, взаимодействия, трансляции, влияния и т. д. Тут необходимо сделать небольшое уточнение, чтобы предупредить возможную путаницу.

Массовый этюд — это скорее массовое упражнение. Если ж мы хотим, чтобы массовый этюд стал настоящим этюдом и вошел бы в экзамен, он должен быть построен по закону парного этюда т. е. в нем должно быть событие и согласованные взаимоотношения участвующих. Тренировочные упражненческие массовые этюды, возникающие в классе, все-таки не построены, в них гораздо больше импровизационного и случайного.

Второе замечание. Как бы ни излагался порядок программных задач, мы должны понять, что они все заложены в первом же этюде. Скажем, в этюде «мой завтрак» должно быть общение, связано, если не с партнером, то с предметом, со средой, есть уже оправдание поведения в данных обстоятельствах. Я не могу просто бессмысленно заниматься завтраком, у меня должна быть цель. Мало того, я не могу не считаться с тем, что это раннее утро, а ранним утром я действую не так, как поздней ночью. Следовательно, в упражнение входит и физическое самочувствие. А до этого было упражнение с воображаемым предметом, которое является основой любого этюда. Когда появляется это упражнение, то в тренинг урока входят все тренировочные задачи. В первых же этюдах должна быть сценическая жизнь по законам самой жизни, как в жизни, т. е. «истина страстей, правдоподобие чувств в предлагаемых обсто­ятельствах». Это требование, которое Станиславский вынес эпиг­рафом ко всей системе, является требованием к каждому шагу тренинга.

Элементы обучения расчленить возможно только в изложении, а в живом процессе они неделимы. При всем том, что есть поэтапность учебного процесса, все-таки главное — одновременность об­щих требований, идущая насквозь.

Итак, мы рассказали про этюды первого этапа школы, про гам­мы актерского обучения. Можно варьировать этюдные задания, возможно, что одно задание будет заменено другим, так как нет педагогической системы, абстрактной от класса, от сложившей­ся группы учащихся. Нет системы воспитания, которую можно на­тянуть как вязаную шапку на любую голову. Поэтому в одном клас­се, очень эмоциональном, очень восприимчивом, наполненном ост­рым ощущением жизни, задание «первый раз в жизни» не обяза­тельно. В классе анемичном, не бездарном, но каком-то робком, это задание необходимо.

Уже в упражнениях туалета ставится диагноз, обнаруживается, что надо бы из заданий дать в данном классе. Мы, как врачи, ставим диагноз и выбираем средства.

Может быть класс, у которого совершенно приглушен юмор, возбудимость, они и не смеются и не плачут. Тогда даем задание на тему «смех и слезы». Это не провокация чувства, а подход к смеху и к слезам через ситуацию, в которой «я» мог бы засмеяться или заплакать. Юмор и возбудимость — необходимые свойства артиста. Нужно проверить, как близки у ученика смех и слезы. Если класс неподвижный, эмоционально вялый, возможно задание на жару и холод1, этюд, в котором жара будет обстоятельством, а может быть, и событием.

Бывает, что класс вяло относится к общественной жизни, рав­нодушен к ней. Тогда необходимо задание, скажем, на тему: люблю и ненавижу. Пускай подсмотрят в жизни, что вызывает в них не­нависть и что — любовь. Этим самым мы толкнем их на воспитание того, чего в них недостает — гражданских чувств. Наставник отве­чает «е только за профессиональные навыки, но и за творческую личность, мировоззрение учеников. Заданием на тему «люблю и ненавижу» или на тему какого-либо общественного события мы адресуем их в жизнь. Это очень серьезная обязанность — адресо­вать ученика в жизнь.

Для того чтобы этюдная работа шла успешно, давала должный эффект, воспитывала необходимые навыки, учащихся нужно под-

вести к этюдному самочувствию, чтобы они верно делали этюд иначе они не поймут, что такое подлинно жить в этюде. Нужно объяснить, что этюд не играется, а проходится по путям жизни в этюдном самочувствии. Это самочувствие сиюминутного отношения. ко всему, что происходит,— сейчас увидел, сейчас услышал, сейчас подумал, сейчас оценил, т. е. умение непрерывно и сиюминутно воспринимать и оценивать все, что вокруг. Вне сиюминутного самочувствия грамотного этюда быть не может, иначе он — небольшая постановка, приучающая людей к наигрышу. Этюд может быть упражнением, только если он исполняется в импровизационном самочувствии. Вне импровизационного самочувствия этюд становится скетчем, маленькой пьеской, а это противопоказано задачам ШКОЛЫ.

Как подвести к этому, как это воспитать? У нас есть сильное упражнение, которое называется переходы: переход по бревну навстречу ветру, через лед, забор, окно, переход по песку. Вводится оно через месяц-два с начала занятий. Классу предлагается сделать переход из тренировочной позиции (когда студенты сидят напротив педагога) в позицию просмотровую (когда студенты сморят на тех, кто должен будет показывать домашнюю или классную работу). Этот переход мы всегда делаем через определенное задание. Требования к этому упражнению потом будут усложняться, но поначалу оно входит как граница в уроке. Переходы приучают к импровизационному самочувствию, потому что в них «здесь сейчас, в данный момент» возникает необходимость решить, как «я» перейду через воду, бревно, болото и т. д. И решая эти вопросы, которые мы называем «сто тысяч почему» (откуда, зачем, время дня, цвет, объем, вес), студент приучается к импровизационности, то есть к сиюминутному живому отношению ко всему, что в кругу.

Сиюминутность — это подлинная работа органов чувств в заданных обстоятельствах. Когда органы чувств: глаза, уши, обоняние осязание работают в заданных обстоятельствах подлинно, не актерски, нефальшиво, тогда и возникает сиюминутность.

Так, варьируя задания, мы приводим студентов к усвоению первооснов школы, гамм актерского мастерства. В заданиях укрепляются разные навыки, мы подходим к органическому взаимодействию в молчании и выходим в экзамен первого полугодия.

Конечно, можно сделать еще тысячу уточнений, только их нельзя предусмотреть, потому что воспитание, педагогический процесс — это процесс учета исключений. Если педагог непрерывно учитывает не правила, а исключения, тогда он чуткий, творчески педагог.

**ЭТЮД В ДЕЙСТВЕННОМ АНАЛИЗЕ**

Теперь рассмотрим этюд, как репетиционный прием в школе (работа над учебным спектаклем) и в театре, т. е. его профессиональную сторону, более сложную, более туманную и, может быть, самую предрассудочную.

Этюд в школе — воспитательный, тренировочный этюд все-таки более или менее нам понятен. Вопрос возможностей его использования и назначения зависит только от педагога, его таланта. Этюд в репетициях, т. е. в действенном анализе, еще недостаточно ясен — здесь много сомнений, недоразумений, напущенного тумана, со­здающего страх перед этим загадочным «сфинксом».

Роль этюда в методе действенного анализа в одинаковой сте­пени важна как в школе (в годы учебы студент обязан овладеть методом действенного анализа), так и в театре, который овладе­вает или пользуется этой методикой.

Обсудим жизнь этюда в методе действенного анализа.

Надо прежде всего сказать, что, если этюд не становится в годы учебы потребностью, прочным навыком, способом работы над собой, над ролью, тогда пользоваться этюдом в методе действенного анализа просто невозможно, или невероятно трудно. Отсюда все страхи и недоразумения, возникающие в условиях театра.

Никаких проблем на репетиции не возникает, если работа через этюд органическая потребность, воспитанием привитый навык еще в театральной школе. Если же этюд воспринимается как насилие, то, конечно, очень трудно осуществить методику, которую мы пы­таемся понять и освоить.

В театре, где подчас собираются актеры с разными школами, с разными методами работы, уходит много времени на то, чтобы убедить артиста в необходимости этюда, заставить верно оценить и снять предрассудки вокруг него, расположить к этой форме работы. Много раз приходилось слышать в ответ на предложение работать через этюд — «только не этюд!». Подобное возникает по той причине, что этюд в годы учебы не понят, не прочувствован, как естественный ход в творчестве артиста. Поэтому он воспринимается как нечто насильственное. Между тем этюд — только актерская проба, поиск, черновик, и он не мешает, не затрудняет творческий процесс, а характеризует его, способствует ему.

Чтобы рассмотреть этюд в действенном анализе, необходимо коротко сказать о том, что же является сутью действенного анализа, его творческой и нравственной основой, в чем душа метода.

В процессе создания роли и спектакля самое главное — не оторвать анализ пьесы и роли от их воплощения. Чаще всего они врозь. К. С. Станиславский предложил методику действенного анализа именно потому, что он увидел разрыв между анализом и воплощением. Обычно анализируют пьесу актеры активно, умно начинается мизансцена, и анализ забывается. Замечен какой-то фатальный разрыв между «столом» и сценой. Действительно, между работой «за столом» и работой на сцене — пропасть, и уходит много времени, чтобы соединить эти два этапа работы над роль и спектаклем, т. е. соединить, увязать анализ с воплощением.

Обнаружив разрыв в работе над ролью и спектаклем, почувствовав, что анализ и воплощение не синтезируются или соединяются, но с трудом, Станиславский стал искать способ работы, чтоб сократить или ликвидировать возникающую пропасть. И тогда он нащупал этюдный метод, который несет в себе одновременно два неделимых начала процесса: анализ и синтез.

Анализ есть воплощение, воплощение есть анализ. В этом суть и душа новой методики.

Этюдный метод таит в себе огромную силу, способную соединить эти два творческие начала. Именно здесь этюд – уникальная сила. Потому что он есть средство, обеспечивающее одновременность разведки и воплощения, то есть главное в творческом процессе – синтез.

 Весь первый год обучения — система тренировочных этюдов работа над басней и отрывком из прозы — подводит учащегося методу действенного анализа.

Отличается ли школьный воспитательный этюд от этюда в методе действенного анализа, которым мы ведем разведку? По природе своей, по своим свойствам, по признакам не отличается, но он другой по способу применения, по характеру назначения. В действенном анализе этюд — тоже отрезок жизни, но только в границах авторского предложения. Автор дает определенный кусок жизни и мы проходим его этюдно, то есть допуская «а что, если бы это отрезок жизни принадлежал мне, как бы я себя вел в нем?».

По существу, в действенном анализе через этюд авторизируется предложенное автором. Но если этюд не несет в себе признаков тренировочного упражнения, то есть искренности, подлинности поведения, наличия события, то тогда не нужен и в действенном анализе.

Каким же образом возникает этюд в репетиционной методике? Читается отрезок пьесы, в котором вскрывается событие, и пред­лагается исполнителям это событие, найденное в «разведке умом» за столом), попробовать сыграть не мысленно, а действительно ;а площадке, сыграть в «разведке телом».

Таким образом, событие, взятое у автора, играется через этюд — «а что, если бы это было со мною?», то есть авторское в этюде становится «моим». Пройдя всю пьесу таким образом, мы совершаем 5жное в работе над ролью: приближаем роль к себе, не под-под себя, не уменьшаем роль, не приспосабливаем ее к себе, а приближаем.

Это сближение с ролью — весьма тонкий и обязательный про­цесс. Станиславский подчеркивал, что в работе над ролью есть два этапа: «я в роль и роль во мне».

Возникает синтез, когда роль начинает входить в меня. Возмож­но же это только тогда, когда я иду в роль. Сама роль войти в меня не может. Идя навстречу роли, я открываю ей свою душу, откры­ваю все поры, клапаны. Этот процесс «пойти в роль» совершается через этюд.

Попробовать войти в роль через этюд, доверившись ей целиком, всеми мыслями, телом, душой, своим опытом, своим чувством — это как попробовать войти в воду — сначала по щиколотку, потом выше — по колено, по грудь, все глубже и глубже, пока вода не захлестнет и мы не погрузимся в нее целиком.

Погружаясь в события роли в определенных предлагаемых об­стоятельствах, я впускаю в себя роль и в какой-то момент между мной и ролью устанавливается такой уровень отношений, когда роль заполняется мною, а я — ролью. Возник синтез — замечательное и ожидаемое перевоплощение – дар, который К. С. Станиславский больше всего ценил в актёрской природе.

Мы не можем гарантировать всегда полного перевоплощения, потому что это чудо актёрской природы. Перевоплощение – это счастливая машина творческого процесса. В школе мы только учимся взбираться на эту вершину: работая верно, последователь­но, мы, может быть, попадем на нее и оставим там «вымпел», а мо­жет быть нет, но мы взбираемся на желаемую вершину и учимся эту высоту брать.

Этюд как раз и осуществляет процесс погружения в роль. Когда я всем телом, умом, живым чувством пробую свершить в роли сначала все по линии образа действий (еще Н. В. Гоголь писал, что последовательность действий рождает характер), то мало-помалу, если я это делаю по-живому, от своего имени, не притворяясь, не играя кого-то, а самоотверженно и до конца ухожу в обстоятельст­ва роли (что мы и называем погружением в роль), может возник­нуть желаемый синтез — перевоплощение.

Но надо помнить, что этюд в действенном анализе не является самоцелью. Мы играем этюд не для того, чтобы любоваться им, он не является искомым, этюд — только рабочий момент, воспитывающий через импровизацию этюдное самочувствие.

Этюдное самочувствие то же самое, что и импровизационное самочувствие, и если оно вырабатывается и становится привычкой как качество нашего сценического существования, тогда артист играет и в трехсотый раз свежо, как и в первый, что всегда радует нас в театре. Обеспечивает эту молодость, свежесть способ работы этюдом.

Режиссеры и педагоги не могут быть безразличны к способу выращивания спектакля и роли, ведь именно от способа работы зависит, будет ли на сцене живой или имитированный под жизнь процесс. Мы знаем, что в театрах сейчас нередко торжествует подобие правды. Успех легче приходит в работе старым излюбленным способом. К чему заниматься кропотливым процессом выращивания живого артиста, когда нет гарантий на скорый успех?

Труд садовника, который не только собирает высокий урожай, но готовит почву, семена, следит за всходами, за тем, чтобы точно в срок удовлетворить все естественные потребности природы, изнурителен, не дает быстрого эффекта и не так легок.

К. С. Станиславский был именно садовником, и, может быть поэтому никогда не жил спокойно, а в вечных поисках новых не легких путей, и потому никогда не было полного единодушия вокруг него.

Упрощая педагогический процесс, мы в результате теряем уровень творческих достижений. Но ведь таланты не перевелись, не все ушли в «футбол». Просто садовничество исчезает, утрачивается этот главный секрет профессии и в педагогике, и в режиссуре. Как раз этюд — надежное средство природного выращивания актера, и режиссера. Именно и того, и другого. Если режиссура растет на других правилах, она потом умертвит корни актерского воспитания, т. е. ростки основ школы актера.

Ошибки, которые допускаются в работе этюдным методом, Дискредитируют метод и закрывают ему дорогу. Ошибки связаны неверным применением этюда, с неточными целями, которые ставятся перед ним.

Цель этюда в действенном анализе — проверить возможность подлинно жить в заданном автором событии и ради данной цели. Не сыграть сцену, а попробовать проверить — возможно ли мне, живому человеку, не артисту, не персонажу, а именно человеку органично жить в этом событии, добиваться именно этой цели.

Очень часто от этюда ждут сценического результата и говорят «вот так, как ты сейчас сыграл, так и держи». Но этюд не фиксируется, этюд не репетируется — этюдом только проходится, пробуется линия поведения. Многие ждут от него театральных находок и рассматривают его с точки зрения уже сценических требований. Главная же задача этюда в том, чтобы проверить логику борьбы событие и действия в нем. Этюд в действенном анализе оценивается не по качеству исполнения, а с точки зрения логики действия. Мы не анализируем — хорошо ли исполнители сыграли, а исследуем — все ли они прошли или что-то пропустили, в чем нарушили логику поведения, почему сорвали событие, ушли с линии действия, то есть мы занимаемся рабочими тренировочными задачами, оценивая органику поведения в роли, а не сценический результат, тем более разведывательный этюд идет за четвертой стеной, а не в портале.

Серьезным камнем преткновения в методике действенного анализа является импровизированный текст этюда. Это самое главное препятствие на пути признания методики. Многие отказываются от неё, и трудна она, потому что в работе не справляются именно с этой задачей. В этюде, прежде всего не авторский текст, а импровизированный. Я как бы примеряю авторское к себе, пытаюсь пройти путем, которым шел автор, не заучиваю текст, а прохожу логикой автора, в его последовательности по направлению его энергии это или иное событие. Авторский текст является в методе действенного анализа искомым, он как бы станция назначения, он нас провоцирует, и он нас зовет; мы от него исходим и к нему стремимся, так, чтобы пройти к нему через свое, через себя.

Исполнители, не способные к импровизации, хватаются за текст роли, как будто он может спасти их, и тогда начинается подделка под этюд, т. е. делается вид, что играется этюд, а на самом деле проходится сцена по тем же принципам «стола» (реплика за репликой), но на ногах. Если в этюде нет своего, рожденного черновика текста, если я в нем живу не от себя и не свободно, то я исчерпывающе глубоко не могу познать ни роль, ни автора, ни себя. Полноценное познание себя в роли и автора возможно только, если я думаю, говорю, иду к определенной цели, именно я и только я.

Если же актеры не подготовлены к свободной импровизации текста, то, естественно, возникает компромисс. В условиях школы он недопустим, а в театре, как этап постепенного приобщения кол­лектива к этюдной методике, он может быть даже необходим. По­началу приходится соглашаться на паллиатив, но мало-помалу возникает потребность в полноценном этюде, который поможет раз­вить импровизационную способность. Не надо огорчаться, если этюд будет не сразу верным, точным во всех отношениях. В любом этюде есть огромный выигрыш. Прежде всего в том, что делается допуск на «будто бы», на «если бы», чего артист не делает, сидя а столом, а значит, не начинается творчество, потому что творчество начинается с «если бы».

Чтобы толкнуть человека в творческий процесс, пусть относительный, надо, прежде всего, толкнуть его к действию, заставить его оторваться от стула, в котором он уютно устроился для аналитической и «умной» работы. Пусть он в конце концов держит книж­ку в руках (снова повторяем — для школы это неприемлемо), в таких случаях нам важнее, чтобы артист оторвался от насиженного

места, пошел в работу; оторвавшись, он вынужден познавать практически, следовательно, заканчивается рассудочность. Сидя столом, артист привыкает к рассуждениям. Пусть он рассуждает, но на ногах — это плодотворнее. Рассуждая в действии, он приходит в состояние старта, а это приближает его к живому чувству. Темперамент рассуждений не плодотворен, потому что это энергия не исследовательская. В анализе, в разведке нужно исследовательское чувство, то есть чувство пробы, чувство действия. Сидячий рефлекс опасен, он затормаживает главное актерское свойство активное (актер-акт, акт-действие) стремление к действию. У актера должен быть зуд к действию, он на репетиции должен что-то практически делать, пусть не сразу безошибочно, но все-таки делать.

Этюд, призванный вызвать в артисте живое ощущение роли, естественное чувство себя в ней, актеры могут подмять профессиональным умением. В этюде можно все прожить, а можно все играть — и действие, и чувство, и характеристику.

Подлинность этюда проверить можно прежде всего на действенном молчании, т. е. проверить, можно ли прожить в этом отрезке пьесы, который взяли для анализа, как можно меньше говоря и как, можно активнее действуя? Подлинность этюда, его верное применение проверяем не столько по словам, сколько по молчанию, по живому молчанию, когда человек молчит не потому, что ему нечего говорить, а потому, что он понимает, что происходит с ним, чувствует партнера и главное — понимает, для чего он вышел в этюд.

Проверяем мы подлинность и по взаимодействию. Наиболее сильно обнаруживается подлинность внутренней жизни—сиюминутное взаимодействие. Если человек в этюде связан с партнером, он может ему неточно ответить по репликам, но он его услышав, понял, он видит его лицо, учитывает настроение, то есть между участниками этюда возникает подлинность связи, пусть молчаливо: (текст еще придет), но взаимодействия. Возникновение живой связи и есть признак подлинности жизни в этюде.

Предположим, репетируется эпизод из пьесы В. Розова «В поисках радости» когда Федор убеждает Леночку, что сделает всё необходимое, что наведет в семье порядок и т. д. Она отвечает ему, что он в доме не авторитет, не может настоять на своем, не любит ее, совсем не думает о ней, что ему абсолютно наплевать на жену и т. д. Огромнейший текст у того и другого.

Исполнителям, может быть, не хватит слов в этюде, но зато они так друг к другу пристроились, так взаимодействуют, что молча понимают суть происходящего, между ними состоялась взаимосвязь, т. е. самое главное — они друг друга почувствовали. Необходимые и верные слова потом скажутся — слова — следствие. Поэтому в этюде говорливость, словесная бойкость совсем не обязательна Важно, чтобы была схвачена сущность события, состоялась взаимосвязь.

Приходилось много раз сталкиваться с таким обстоятельством, что этюд играют, а с пьесой сыгранное не сличают. В результате авторский текст засоряется до такой степени, что звучит уже не Лев Толстой, а какой-нибудь Тютькин, играющий Нехлюдова, потому что он привык к своим черновикам, ему так удобней и проще. Пользовались прогрессивным методом, а пришли к реакционному результату.

 После каждой этюдной пробы обязателен разбор пройденного, самую большую ошибку мы совершаем тогда, когда, работая этюд­ным методом, забываем, что цель его в том, чтобы прийти к автору. И если главное — прийти к автору, то значит, каждую нашу этюд­ную пробу нужно снова и снова проверять — сличать с пьесой. По­пробовали сцену импровизационно, а потом необходимо проверить, как она развертывается у автора. Проверили и пошли дальше. Этот непрерывный процесс сверки нашей пробы с автором и есть усло­вие, при котором этюд и вся методика не дискредитируются.

Цель действенного анализа в том, чтобы все, что только авто­ром рождено, воплотить, как того хотел драматург, при этом, конеч­но, необходим и собственный вклад в авторское. Проверка, сопо­ставление с автором есть непрерывная наша обязанность, если мы хотим работать грамотно.

Этюд — своеобразный плуг или борона, вскрывающие или раз­рыхляющие пласт авторского и актерского материала. Проходим по одному ряду, потом по новому и так, пока не вспашем все поле. И каждый раз мы возвращаемся к этюду, но только на другой глу­бине, другом уровне «вспашки».

Бесконечный процесс углубления познания дает все большие и большие результаты в воплощении. Мы же часто, не пройдя всей пьесы, начинаем углублять «вспашку» на одном месте, то есть вну­три частного отрезка. Этого делать нельзя, потому что мы начинаем утрачивать связь с целым, возникает флюс, когда мы задержива­емся на отдельном событии или отдельном эпизоде, отрывая его от общей системы.

Непрерывное, обязательное прохождение целого по первому кругу, по второму, по третьему на разном уровне углубления обес­печит цельность и, кроме того, непрерывность движения. Если же мы задержались на одном узелке, то этот узелок может в чувстве артиста, в его опыте приобрести большее значение, чем он имеет в целой системе, и таким образом возникает некоторый перекос, или ошибочное соотношение частей и целого.

Мы должны помнить, что этюд делается как шаг к целому. Второй шаг ради третьего и третий — ради сотого. Потом снова вер­немся к началу, к исходному, и снова пройдем шаг за шагом, но уже в освещении пройденного. Ведь в познании темы, проходя в первый раз, приобретаем один уровень знаний, во второй —узнаем больше, далее еще больше, и самое важное —постепенно в этот процесс включается чувство, и тогда можно попробовать реализо­вать познанное.

Сейчас мы говорим об этюдах разведки — о пробах, о «подмалевках», о средствах анализа, т. е. познания «себя в материале и «материала во мне». Но в работе над ролью возникает необходимость воспользоваться некоторыми вспомогательными этюдами школьных лет.

Учебными тренировочными этюдами в недрах действенного анализа можно пользоваться не только в работе с учениками. При строении спектакля полезно предложить актерам не только этюды - разведчики, но и этюды воспитательного характера.

В анализе нам могут понадобиться учебные этюды как вспомогательное средство для воспитания необходимых качеств роли. Однако пользоваться ими можно после того, как более или менее проложен путь, когда есть под ногами «шпалы» определенной логики, поведения. В разведке для нас дороже, всего встать на верный путь движения и держаться найденного фарватера. Если мы видим, артист по проложенным «шпалам» идет уверенно и последовательно, а физическое самочувствие, при этом у него неверное, то тогда можно «отвлечься». Но отвлекаться нужно только через то, человеку знакомо, свойственно, что его обогатило бы в роли.

Увлекаясь на пути действенного анализа воспитательными тренировочными проблемами вообще, мы будем утрачивать нацеленность, динамику процесса. Но об этом речь впереди.

В познании надо строго соблюдать последовательность погружения в авторский и актерский материал. Тем более у каждого человека-артиста своя глубина возможностей, которую нужно вскрыть. Закон последовательности познания — святая вещь.

Логику и последовательность анализа можно нарушить, если это необходимо по творческим или педагогическим соображениям, если мы и наши исполнители совершенно свободны в материале и нет опасности заблудиться, перепутать порядок фактов.

Часто нарушается репетиционная последовательность по производственным причинам, но не должна нарушаться последовательность познания течения жизни пьесы, развития событий. Если вяжется свитер, то можно начинать вязать, быть может, и от куша и от ворота, но все равно всегда петелька цепляется за петельку.

Чтобы познать начало, бывает выгодно начать с конца — может быть и такая ситуация, в живой практике возможно все. Но, начиная с конца, мы пользуемся этим ходом в особых, исключительных случаях, только для того, чтобы обнаружить последовательно верную логику, зависимость частного от целого.

И только когда мы выйдем на простор выпуска спектакля в школе или в театре, репетировать можно в любом порядке, разбив, целое на отдельные части.

В работе над спектаклем воспитание труппы осуществляется через этюд. В самом спектакле движение, динамика, непрерывное! направленность укрепляют школу. Метод действенного анализа является одновременно и рабочим приемом в спектакле, и актерской школой.

**ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ ЭТЮДЫ**

Вернемся к тому, что особенно волнует нас в методике дейст­венного анализа, в чем нет ясности не только в умах, но и в прак­тике.

Речь идет о злополучном этюде в работе над ролью. Сколько бы мы себя ни утешали, что применяем метод действенного анали­за, мы знаем, что источник всех ошибок лежит в понимании этюда и способов использования его в работе над ролью и спектаклем.

Нам известны основные формы этюда в творческом процессе: тренировочные этюды, этюд-разведчик, т. е. этюд в действенном анализе, и всевозможные этюды, которые мы называем вспомога­тельными.

Тренировочный этюд воспитывает определенные навыки в про­фессии. О нем мы говорили достаточно. Этюд, которым мы совер­шаем физическую пробу в отдельном событийном эпизоде пьесы, когда мы этот эпизод играем импровизационно, и есть этюд-раз­ведчик. Это этюд, которым мы практически проверяем наш проект события, найденного в разведке умом.

Цель творческого процесса, работы над ролью — создание об­раза, т. е. новой жизни. Это очень кропотливый процесс, требующий точности, последовательности и терпения. Как раз мы именно в этом больше всего грешим. Нам не терпится. Рождение образа — это рождение жизни, а для этого нужен резерв времени и опреде­ленные предпосылки. Мы пренебрегаем тем, что когда создается новая жизнь, то к крови исполнителя нужно приживить другую — кровь роли. Кровь артиста и кровь роли, соединяясь, создают но­вую жизнь.

Переход артиста в роль и роли в артиста только через этюд-раз­ведчик не осуществить. Он очень важен, но нужны еще этюды вспо­могательного значения, которыми становятся любые тренировочные этюды, углубляющие разведку, способствующие ей. Вспомогательные они только потому, что даются в помощь чему-то другому: в помощь выращиванию роли, воспитанию новой жизни, рождению образа в процессе действенного познания.

Этюд-разведчик прокладывает дорогу, путь, по которому я пойду в роль и по которому роль пойдет в меня.

Даже если я иду в роль верно и доверчиво, т. е. этюдом проверяю путь в роль, и тем самым как бы буром прочищаю дорогу роли, которая должна войти в меня, то все равно на этом пути встречаются немалые трудности. Прежде всего потому, что процесс этот индивидуален, пьеса на пьесу не похожа, особенности и степень смелости артистов-исполнителей разные и т. д. Но при всем том, все варианты отличны друг от друга, есть некоторые общие, схожие трудности.

Прежде всего трудность, связанная с недотренированностыю артиста. Поверив педагогу или режиссеру, он готов делать этюд - разведчик и понимает, что это такое, но, начав этюдную разведку он осознает, что ему не хватает импровизационности.

Начинаются первые трудности. Но это не причина, чтобы отказываться от метода действенного анализа. Надо найти возможность совместить процесс разведки с воспитанием артиста, возвращаясь к тренировочным этюдам, которые воспитывают в артисте импровизационный навык, самочувствие готовности пробовать, искать, варьировать. Приходится в ходе репетиции отвлечься на тренировочные задачи.

Конечно, метод действенного анализа, может быть, не привиться сразу даже в самодеятельном коллективе, хотя там он должен пройти скорее, чем в профессиональном театре, потому что в самодеятельном коллективе, особенно в младшей группе народного театра, не знают, каким методом принято работать.

Именно в самодеятельности должны приобщаться к правде искусстве, к новейшим путям работы. В самодеятельном театре, легче заниматься новой методикой. Потому очень важно в первый год учебы подготовить группы новичков к импровизационности. Импровизационность — душа театра и актерской профессии. Не импровизация, а импровизационность, т. е. свежесть, сиюминутность исполнения. Импровизационность часто путают с анархией стихией, с актерским разгулом, неуправляемостью. Это неверно, ошибочное понимание. Импровизационность — это свежесть исполнения в муках найденного рисунка. Найти строгий, но художественный рисунок поведения, единственный для данного и автора спектакля,— наша творческая задача. Но может быть найден живой рисунок, а может быть — мертвый.

Мертворожденный рисунок сочинен, сотворен насильственной волей, игнорирующей артиста. Живой рисунок возможен только тогда, когда он разбужен, получен у основного творца — у артиста в импровизационном самочувствии.

В методе действенного анализа готовность к импровизационности — условие, при котором возможен этюд-разведчик, но не формальный, а этюд, который действительно разведает. Эту разницу головой понимают все, а душой — редко кто.

Все тренировочные этюды первого семестра, так называемые школьные, есть основа воспитания импровизационного навыка у студента. К ним приходится возвращаться даже с опытными ар­тистами. Когда во время репетиции импровизация не идет, то мож­но переключить работу на упражнения, чтобы вернуть артистов к школьному (в лучшем смысле) качеству. Это возможно в услови­ях, где театр не оказенился, где театр бережет основы школы.

Такое было при Станиславском во МХАТе. Он постоянно воз­вращал театр к истокам школы, к импровизационности, подлинно­му процессу школьного самочувствия.

Всякий ученик сохраняет ученичество не надолго. Чем успешнее ученик, тем настойчивее надо его возвращать к ученичеству. Уче­ник портится в разных руках, но самые неопрятные «руки» — руки успеха. В театре основным убеждением должна быть верность уче­ническому самочувствию. Поэтому к школе возвращаться необхо­димо непрерывно.

Метод действенного анализа — наиболее уверенное средство ох­раны школьного самочувствия. Артист, будучи мастером, знамени­тостью, даже если он оглох от «медных труб», владея методом дей­ственного анализа, сознательно и уверенно предохраняет себя от профессионального склероза. Но при этом метод действенного ана­лиза, защищая артиста, должен быть поддержан еще очень мно­гими творческими процессами. И один из них — возвращение к тренировочным этюдам, но только по мере их необходимости. Не надо навязывать артисту-исполнителю то, в чем он не нуждается. Этюд-упражнение, тренировочный этюд по ходу нашей этюдной разведки мы используем разнообразно, так он становится вспомо­гательным. Мы уже говорили о значении его в воспитании импро­визационности.

Но вот, например, взят какой-то эпизод. В нем обнаружено про­исшествие, исполнители договорились о поведении — кто что де­лает в нем, оговорили среду, построили планировку, выяснили все необходимое для того, чтобы сыграть этюд-разведчик. По ходу этю­да выяснилось, что артисты общаются условно, не видят друг дру­га, говорят «мимо уха» — над партнером.

В таком случае мало пользы сказать: вы не общаетесь. Надо искать путь, который помог бы их общению. Наша обязанность, установив диагноз, лечить артиста, не сообщая болезни. Лечить не терминами, а реальными средствами, т. е. всевозможными вспо­могательными этюдами. Покажем это на конкретном примере.

В спектакле «Борис Годунов» игумен, придя к патриарху, прежде всего должен уловить микрореакцию патриарха на сообщение о побеге Гришки Отрепьева. Можно предложить артисту — игу­мену — рассказать о том, что делал патриарх во время рассказа игумена. Если он не видел этого, то можно попросить сделать этюд-упражнение, который практически подскажет, что такое подлинная связь, зависимость от партнера. Скажем, спровоцировать исполнителя патриарха повести сцену совсем по-другому, чтобы игумен не был на заученном пути. Это уход от разведки, но мы отвлеклись для того, чтобы к ней вернуться. Вернувшись к эпизоду мы заметим, что «игумен» по-другому будет связан с «патриархом». Чтобы разведка была более глубокой, нам понадобились этюды на общение.

Вспомогательными этюдами, всевозможными упражнениями в методе действенного анализа мы пользуемся после повторённого обращения к эпизоду.

Допустим, в эпизоде мы не удовлетворены физическим само чувствием исполнителей. Артисты не учитывают низкого потолка и духоты помещения. Тогда можно предложить сыграть этот же этюд с учетом холода каменных стен, низких потолков. Ведь правда поведения зависит и от среды, условий — в дождь, жару, холод, в болезни исполнитель должен вести себя соответственно. В разных физических обстоятельствах правда поведения меняется. Опять нам понадобятся тренировочные навыки в элементе физического самочувствия. Так каждый элемент психотехники в этюде - разведчике может похрамывать.

Мы, педагоги и режиссеры, очень грешим, когда без конца обвиняем артиста. В тоне обвинения плодотворной работы не может быть. В этом сказывается слабость нашей профессии. Есть у нас три часа репетиции и мы не должны терять время на претензии. Чаще всего они возникают оттого, что нам нечего сказать, нет реальной практической подсказки. Нужно учиться быть на репетиции ласковым, нежным, не впадая в сентимент, уметь располагать артиста к самораскрытию. Мы же бываем нетерпеливы, ждем результатов сразу, а они в конце пути.

Рождение роли — процесс, мучительный для обеих сторон. Нужно уметь располагать артиста к исповедальности, самораскрытию в роли.

В методе действенного анализа роль не делается, а выращивается, спектакль не ставится, а рождается, и это подразумевает другой, особый стиль взаимоотношений с теми, кто спектакль творит.

Скажем, в эпизоде игумена с патриархом патриарх в ответ на сообщение о побеге Гришки говорит: «Ересь, ересь, святой отец" При этом он понимает, что появление Самозванца для царя опасность, и, может быть, это патриарху даже на руку. Поэтому он не будет торопиться осуждать беглеца: «Пусть его...» — думаетпатриарх.

Мы не должны говорить исполнителю — у вас не было в этюде киноленты о положении Бориса в стране. Нельзя обвинять артиста. Лучше задать вопрос — что вы имеете в виду, говоря «ересь». Расскажите ситуацию, которая между царем Борисом и вами сложилась. Артисту потребуются знания, которые ему необходимы эпизоде. На помощь придет этюд, который можно сыграть: «Борис просит поддержки у патриарха».

В процессе работы над ролью два элемента психотехники: ки­нолента и внутренний текст имеют особое значение, без них нет жи­вого процесса. Мало того, живой процесс характеризуется непре­рывностью киноленты. В этом вопросе есть особая тонкость, на ко­торую следует обратить внимание. Внутренний текст сравнительно легко оговорить, накопить теми же этюдными упражнениями, ки­ноленту создать труднее. Режиссер, педагог могут пытаться раз­будить киноленту артиста, часто они навязывают ему киноленту, но тогда, по существу, артист иллюстрирует чужой процесс, а не проживает собственное. Кинолента принадлежит только артисту.

Педагог рассказывает ученику об очень красочном базаре в Тбилиси, живописном и богатом запахами трав. А исполнитель вспомнил тихое, раннее утро, зимние синие стекла. Услышал, как тикают часы, постучались в дом, в сенях какой-то разговор... не­русская речь... Педагог рассказал о базаре, а ученик вспомнил свое детство и грузинскую речь. Опыт исполнителя иначе связан с Гру­зией. Он увидел свое, вспомнив, что у его мамы второй муж был грузин. Режиссер, подменяя киноленту артиста своей, обеспложи­вает его творчество.

Видениями, рожденными опытом, характеризуется творчество. Творчество одного артиста отличается от другого внутренней кино­лентой, опытом чувств и впечатлений.

Кинолента возникает из опыта жизни человека. Чтобы возник­ла кинолента роли, нужен опыт жизни этой роли. Мы пришли к за­гадочной проблеме: мы не можем не помогать в создании кинолен­ты роли, но как же нам помочь ее рождению у исполнителя?

Как вмешаться в киноленту артиста? Как направить ее в нуж­ное нам русло? Косвенным путем мы вмешиваемся, когда оговари­ваем роль, возбуждаем воображение артиста. Но это не такой уж гарантийный путь.

На помощь приходит этюд. Ведь опыт жизни роли создается только через этюд. Кинолента, рожденная проигранной серией этюдов, может быть прослежена и даже направлена.

Если артист, играя Гришку Отрепьева, предварительно прожи­вет многое из биографии роли, не только оговорит это прожитое с режиссером, но и сыграет с партнером, то эти этюдные заготовки войдут в киноленту роли. Гришка много плутал по жизни. Если эти плутания (монастырь, служба у Вышневецкого, свидание с Сигизмундом и т. д.) пройти этюдно, то возникнет чувственный опыт жиз­ни роли, который наполнит исполнителя.

Самым надежным, плодотворным, оставляющим чувственный след, является способ этюдного проигрывания линии жизни роли в пьесе и всей киноленты, скрытой за текстом роли.

Любой этюд не может быть самоцелью. Если кинолента у артиста возникает, и яркая, то не нужны этюды. Но если мы видим, что артист, рассказывая про что-то важное, явно этого не видит, слова произносятся попусту, не возникает ярких внутренних картин, тогда нужен этюд, который обогатит его киноленту.

Вернемся для примера к «Борису Годунову».

Гаврила Пушкин, пришедший после смерти царя Бориса к Басманову, чтобы привлечь его на сторону Самозванца, говорит, «войско наше дрянь». Рисует картину распада в армии, которую возглавляет Самозванец. «Но знаешь ли, чем сильны мы, Годунов? Не войском, нет, не польскою подмогой, а мщением, да! мнением народным».

Артисту это произнести не удается, он не находит в своем опыте манков. Полезно сыграть этюд, который дал бы основание произнести эти слова с полным объемом. Конечно, сцены в Кракове, в Севске, в Штабе Самозванца могут помочь артисту, и все равно этого мало.

Придумайте этюд, когда Гаврила Пушкин, будучи среди войска Самозванца, становится свидетелем разгула поляков и русского отребья. Когда он, интеллигент западной ориентации, претендент на важное место при русском престоле, вдруг окажется на дне - поляки упились, возникла драка в кровь,— он утвердится во мнении, что у Самозванца нет настоящей армии, которая могла бы защитить Российский престол, а есть разобщенная свора бунтовщиков, заинтересованных только в наживе.

И когда Пушкин станет говорить Басманову о войске, он увидит прожитое (в этюде) —сцену разгула. Именно этот этюд станет той подкладкой его слов, обогатит опыт артиста.

Этюды на преджизнь. Они родственны тем, о которых мы только говорили. Однако же они более конкретны и практичны. В них чаще возникает потребность. Трудней всего артисту выйти на сцену, принеся опыт прожитого.

В «Борисе Годунове», мы знаем, что Самозванец попал в Вишневецкого, прикинувшись больным. В «бреду» он проговаривается, что он «царевич Дмитрий». Вишневецкий передает услышанное королю Сигизмунду, тот рассчитал, что Лжедмитрий может быть ему полезен в борьбе с россиянами. Вишневецкий представляет Самозванца королю, который сообщает о Самозванце папе римскому, заинтересованному в том, чтобы прибрать к рукам православную церковь. Все происходит так, как и было задумано Гришкой, и этот огромный замысел им прожит. Он действительно втерся в доверие Вишневецкому, был действительно у короля Сигизмунда, обещал папе римскому обратить русских в католическую веру. Все это, прожитое Самозванцем вне .границ прямого текста пьесы, полезно сыграть в этюдах. Еще один пример.

В пьесе есть эпизод разговора с патером, где Григорий повторяет слова клятвы, данной папе римскому. Откуда появился тер? Чей он посланник? Сигизмунда или папы?

Попробуем представить это «по жизни» (опыт прожитого). Как патер появляется в войсках Самозванца? Пешком или на лошади Легально или тайно? Если пешком — одно поведение, если на лошади — другое. Одно дело, если патер появляется открыто, легально другое, если секретно... Возможен вариант, что Самозванец встретил его за трапезой, но может быть лучше, если тайно в зако­улке. От этого зависит поведение артиста. Как важно и в одном, и другом случае эту преджизнь найти. Нет абстрактного события, оно живет в предлагаемых обстоятельствах, возникает из пред­шествующей жизни персонажей. Попробовать его проиграть — значит верно войти в событие. Событие подскажет логику поведе­ния, действенную линию, а преджизнь — самочувствие, окраску действия, темпо-ритм и многое другое.

В материале у истинных писателей всегда найдутся для преджизни координаты, а дальше вступает в силу наше воображение.

Мы, режиссеры, по авторским координатам вычисляем необхо­димые звенья, темы для этюдов на преджизнь. Но не менее важно, чтобы был и опыт будущего, значит, возможны этюды и на будущее роли.

Разве не полезно исполнительнице Марины Мнишек сыграть этюд, когда она принимает послов, будучи русской царицей. Для её поведения в сцене у фонтана это чрезвычайно важно.

Такие этюды не обязательны, но они бывают необходимы, когда актер в этом нуждается. Иногда появляется необходимость сыграть конец роли, которого нет в границах пьесы.

Нет в драме Пушкина сцены въезда Самозванца в Москву, а иному артисту, возможно, следует ее сыграть, но другому, скажем, это не обязательно. Хотя, если мы договорились и выбрали путь работы методом действенного анализа, имеет смысл играть больше этюдов на преджизнь, -перспективу роли и т. д.

Мы уже говорили, что в действенную разведку входят разнооб­разные этюды. Этюдом можно изучать предлагаемые обстоятель­ства. Есть такие предлагаемые обстоятельства, которые словами не оговорить. Тогда необходимо играть этюды. Эйфелеву башню зна­ют все, видели в кино, на красочных открытках, но это знание не (заменит знание человека, побывавшего в Париже и на самой Эйфелевой башне. Картинка не заменит реального физического | чувственного опыта, не заменят его никакие лекции.

Вся работа над ролью — использование опыта прожитого. Но Iтогда читатель вправе спросить — как же сыграть Нана, Пышку, опытного вора, убийцу и т. д. Не буквальным опытом определяется жизненный опыт художника. Однажды пережитое, даже в далеком детстве, аналогичное по природе чувств, размножит творческое во­ображение. Любой человек найдет в своем опыте аналогичные ми­нуты падения и греха. Опыт маленького и достаточно невинного во­ровства имеет почти любой из нас (кто украдкой не ел варенья, спрятанного в шкафу?). Дальше вступает в силу воображение, оно увеличит этот опыт до масштабов, нужных роли.

Гораздо плодотворней проиграть этюды, чем творчески огова­ривать с артистом преджизнь или перспективу роли. Этюд войдет кровь артиста, в его опыт, в копилку чувств.

Этюд-разведчик нам помогает найти линию роли в видимой части пьесы, в видимых отрезках ее, т. е. в написанном автором. Но роль — это сквозное течение жизни. Если хотите жизнь роли натренировать, как сквозное течение жизни, имеет смысл сыграть многое, чего мы не видим непосредственно в тексте, что не написано в сценических диалогах, то есть сыграть все соединительные эпизоды. Это будут этюды на линию роли. Они родственны тем этюдам, о которых мы уже говорили. Но нам может не понадобиться этюд на киноленту, на преджизнь, а вот соединительный этюд может быть необходим.

Григорий Отрепьев, сбежав из монастыря, в конце концов по­падает в корчму на литовской границе. Исполнитель в эпизоде «Корчма» в своем поведении не учитывает уроки, полученные Са­мозванцем, когда он скрылся «к украинцам, в их буйные курени...» Значит, необходим этюд на этот момент жизни роли, в котором Гришка «владеть конем и саблей научился».

Очень часто на репетиции в разведывательной работе мы сталкиваемся с тем, что исполнители не могут довериться ситуации, предложенной автором. Помочь актеру действовать в событии под­линно можно через этюд-аналогию.

«Борис Годунов». Сцена в доме Шуйского. Ночь. Попойка. Мальчик читает ритуальную, маскировочную молитву. Всех развез­ло и разморило. Афанасий Пушкин часами выжидает минуты, что-' бы остаться с Шуйским наедине.

Вскрывается эпизод. Обнаруживается, что в нем — подполь­ный сбор врагов царя. Но о царе не говорят, сговариваются молча, Организуется блок. Шуйский понимает, что ни поддержать этот блок, ни разогнать его он не может. Событие разобрано по действию, но в этюде актеры не действуют, а изображают «бояр», не доверяют событию, а играют качество. Власть трафарета сильнее правды. Их связывает «молитва», «пир» и то, что они «бояре».

Предлагается этюд по аналогии, освобождающий их от власти трафарета. Например: актерская позиция по отношению к главному режиссеру. В гримуборной после спектакля собираются актеры. В сцене — молитва, в этюде — песня для маскировки. Но природа поведения близкая. Остальное накопится. Еще будут разнообразные ходы в работе над эпизодом, но до того как мы попадем в боярство, в его быт, в исторические данные, мы должны вызвать в артисте веру в событийную ситуацию.

Этюд по аналогии — не новое в методике. Станиславский, когда репетиционная работа заходила в тупик — не возникала вера спрашивал: «Ну, а по жизни?» Эта фраза — не что иное, как обращение к аналогии, близкой исполнителю.

Думается, что К. С. Станиславский в самые трудные минуты репетиции сохранял какую-то легкую, задушевную тональность, как бы говоря: «Учиться надо играючи, а играть по правилам. Эта мысль проектируется на метод действенного анализа. Репетировать следует играючи, легко, а играть — по правилам. И одно из важных правил то, что все наши этюды-помощники нам нужны на повторном заходе в материал. Первый разведывательный про­цесс нужен для охвата, осознания целого. От частного прощупать целое, пусть пока поверху, ориентировочно. Мы знаем — впереди еще этап погружения в материал, сближения с ролью. Если этю­дом-помощником мы будем пользоваться раньше — мы совершим ошибку.

Применяя вспомогательные этюды, останавливаясь в познании, мы все время должны помнить, что останавливаемся только для того, чтобы идти дальше.

Движение — от события к событию — это главная наша забо­та. Часто, проходя первоначальную разведку, мы начинаем филигранить отдельные эпизоды, утрачивая чувство целого, теряя движение.

Особые затруднения в работе возникают, когда назревает не­обходимость почувствовать форму, стиль, художественные особен­ности произведения. Как это все увязать с этюдной разведкой? В практике это не всегда соединяется, и тем самым подрывается авторитет метода действенного анализа.

Метод действенного анализа родился из того, что Станислав­ский открыл разрыв между анализом за столом и работой на сцене. Для преодоления этой пропасти он предложил этюдную, импрови­зационную разведку. Однако, репетируя этюдом, работая методом действенного анализа, мы тоже часто приходим к разрыву.

Анализ часто не приводит к полному воплощению, скажем, жан­ра, стиля, своеобразия произведения. Это происходит тогда, когда этюд делается вне природы чувств автора. Если этюд играется з природе авторских чувств, этого разрыва не будет.

Все художественные особенности — жанр, стиль, язык, своеоб­разие материала — это в театре — результат, т. е. все из области чувства. В нашей профессии существует заклятие — «только не иг­райте чувство! Действуйте» — говорим мы. И при этом забываем, что действовать вне чувства — это такой же абсурд, как чувство­вать вне действия.

Станиславский выдвинул замрет играть чувство, как панацею от Дилетантизма. Он боролся с актерским аффектом, театральщиной в эмоциях.

Но действие без чувств невозможно. Если на сцене естественно и полноценно работают все органы восприятия, то действие совер­шается одновременно с чувством, только естественным чувством, присущим живому человеку.

Именно поэтому мы — педагоги и режиссеры обязаны вести ре­петиционный процесс или .урок с постоянным ощущением своеоб­разия авторского материала — жанра, стиля и т. д. Нельзя Мольера репетировать, как Гольдони, как Погодина. Если в климат репе­тиции мы не внесем этих особенностей, то мы не сумеем разбудить их в наших исполнителях.

Этюд по Мольеру отличается от этюда по Гольдони. Но чем? Тут-то и заковыка. Чаще всего в практике они отличаются театральными штампами. Откуда же взять своеобразие? В природе чувств. Вот элемент, который мы игнорируем. Нельзя чтобы М. Цветаева, Б. Ахмадулина, Ю. Морис объединились под рубрикой женщины-поэтессы. Природа чувств М. Цветаевой другая, чем Б. Ахмадулиной, Ю. Морис. Мы обязаны услышать разницу в природе чувств. Мы обогащаем воспринимательные возможности ученика для того, чтобы он мог почуять своеобразие того или иного художника, т. е. включиться в его природу чувств. Вне природы чувств автора репетировать нельзя ни этюдами, ни привычным способом «за столом».

Если мы репетируем в природе чувств автора, этюд анализа не оторвется от воплощения художественных особенностей произве­дения.

Необходимо напомнить горячий спор между сторонниками метода физических действий и метода действенного анализа. Они обнаружили себя в 50-х годах в дискуссии о «системе» Станиславского.

М. И. Кнебель, А. Д. Попов защищали метод действенного анализа. М. И. Кедров и многие его ученики — метод физических дей­ствий. В чем же состоял спор? Можно ли представить физическое действие изолированно от психологии? Сошлись на том, что нет чисто физических действий, они всегда психофизические, т. е. одно­временно и физические и психологические. Сторонники метода фи­зического действия сгладили конфликт этим уточнением. Раз пси­хология связана с физическим актом, нельзя представить действие изолированно от чувства.

Действие — это к определенной цели направленная энергия. Когда говорят, что действие вызывает чувство, то речь идет о действии, которое провоцирует и углубляет чувство, усиливает его накал.

Зародыш живого чувства есть в любом подлинном действии. Мы оговорим это, чтобы обратить внимание на то, что вне природы чувства произведения, чувства его особенностей работать педагогике и театре невозможно.

Очень важно, чтобы педагог и режиссер были начеку и не путали изображаемое чувство с подлинным чувствованием. Слух правду прежде всего в чуткости к подлинности чувства. Если в роли входит чувство живого человека — благо, но ведь могут быть актерские эмоции — тогда это штамп. Эту разницу необходимо различать и быть бдительным в работе.

Итак, такие тонкие качества, как стиль, жанр, язык, тональность произведения — решаются в процессе этюдной работы, когда этюд и предлагается, и корректируется через природу чувства автора. Репетиции спектаклей «Борис Годунов» и «Потешки» в Ленинградском театре юного зрителя отличались друг от друга, хоть они репетировались методом действенного анализа. Однако на репетициях этих спектаклей этюды были разными, как и режим репетиций, и сам «воздух» репетиционных помещений. Мы готовили помещение к репетиции, вешали картины, плакаты, подбирали мебель. Через атмосферу репетиции, характер отношений пробужда­ли природу чувств автора, делали многое, чтобы помочь актерской игре и чувству.

Еще более сложная проблема—характерность и этюд.

Пришипетывание, заикание, забавные черточки в поведении, присущие роли, необходимы и так иногда ее украшают. Как их на­ходить в этюде? Через этюд мы прощупываем действие, он помо­гает ощутить роль в себе. А при чем тут характерность? Чаще всего характерность в этюд не попадает. Как же быть? Изъять эту зада­чу из творческого процесса? Как же породнить проблему характер­ности с действенным анализом?

На помощь нам снова придет этюд. Оказывается, тренировать характерность можно через вспомогательный этюд, который потом подключается в репетиционный процесс.

Идут этюды-разведчики от исходного к главному событию, по­знается жизнь пьесы, линия роли, а параллельно можно дать зада­ние потренировать определенную характерность. Как это сделать? Через верное задание, подсказку.

Так, нам казалось, что Шуйский по внешнему облику боксер, буйвол. У него огромные бицепсы и плечи без шеи. Нам это под­сказали изучение материала, фантазия, природа чувств. Как под­сказать это артисту? Можно предложить ему подглядеть в жиз­ни типы, которые кажутся близкими по облику Шуйскому, и при­нести этюд-зарисовку по наблюдениям. Через два-три этюда по наблюдениям актер подойдет к этой характерности, начнет свыкать­ся с нею, и потом органично включит в репетиции основного про­цесса.

Все краски будущей роли и будущего спектакля прежде всего вырастают из верно поставленных задач, из увлекательных манков. Если задачи-провокаторы верны, они дадут краски, в которых нуж­дается артист и автор.

При целостном понимании процесса и задач метода действен­ного анализа мы должны уверенно владеть вспомогательной твор­ческой проблематикой работы над ролью и спектаклем, тогда не опасно в любом порядке применять репетиционные ходы, приемы провокации нужного результата.

Попробуем далее увязать некоторые рабочие проблемы, возни­кающие в процессе создания роли.

Ничего нет нового в постановке вопроса о зерне роли. Этот во­прос всегда возникает в работе, он был испокон веков важным. Роль выращивается из зерна — какого-то доминирующего качест­ва. Любому человеку свойственны особенности, которые выделя­ют его из общего ряда. Вл. Ив. Немирович-Данченко предлагал разгадывать зерно в поисках какого-то сравнения человека даже, скажем, с животным. Недаром об одном человеке говорят — «лиса», о другом — «индюк», а о Марине Мнишек — «змея». И дейст­вительно, можно, присмотревшись, приглядевшись к человеку, найти какое-то характерное свойство, которое будет доминирующий и из него будут вырастать все остальные особенности личности.

Раз такая проблема существует и, работая над ролью, необходимо ее решать, значит, она должна быть увязана с методом действенного анализа. Нам надо четко знать как же все творческие вопросы в работе над ролью и над спектаклем входят или примыкают к основной методике работы. Надо увидеть зависимость ме­тода действенного анализа и такого элемента, как зерно роли, и посмотреть, вмещает ли в себя метод этот момент работы.

При верном процессе, при верно поставленных задачах и соот­ветствующей атмосфере работы, при определенном климате все проблемы, заложенные в методике, выполнимы, решаемы. Но мы уже говорили, что многие элементы роли все-таки требуют вспомо­гательных средств в репетиционной работе. И вот такое качество, как зерно роли, может тренироваться тоже через вспомогательные этюды.

Вспоминается такой очень убедительный, хрестоматийный слу­чай, когда, репетируя роль городничего в «Ревизоре», артист ходил на базар прицениваться к мясу. Он осваивал качества хозяина, градоначальника. Он мог взять с прилавка курчонка за ножку, по­нюхать и кинуть обратно, мог тушу развернуть и сказать, какую часть ему отрезать. Это пример так называемого этюда в реальных обстоятельствах. Этюда на зерно роли.

Опыт уроков у жизни или, точнее, уроков в жизни, приучающих к натуральности поведения, даже к ультранатуральности, особенно ценен, когда речь идет о таких этюдах, как этюды на зерно роли, где эта ультранатуральность необходима. Хорошо, если, репетируя по методу действенного анализа, прокладывая колею логики по­ведения, вы идете грамотно и последовательно, по опасно во вспо­могательных этюдах играть приблизительно, обозначительно, фор­мально. Эти этюды на зерно роли должны играться с предельной подлинностью, потому что идет выращивание нужных качеств ро­ли изнутри.

Вернемся к репетициям «Бориса Годунова» в ЛенТЮЗе. Ар­тист, исполняющий роль Самозванца, в анализе, в разведке, долго не мог схватить его талантливость. Он был и нагл, и смел, и грустен, и весел. Массу противоречивых качеств актер улавливал, а вот та­лант этого человека, пусть со знаком минус, он не схватывал, а в этом зерно роли. Гришка Отрепьев не просто мимикрирующий тип, в котором все есть, де пестрый человек. Этого мало для Самозван­ца. Он талантлив и в дерзких замыслах, и как воин, как мужчина, талантлив как политик. И вот эту талантливость авантюриста как зерно роли артист долго не мог уловить.

Был предложен ход, который, если хотите, можно назвать этю­дом, но этюдом с обостренной натуральностью.

Исходя из слов Самозванца: «Но мне знаком латинской музы голос», мы пригласили на репетицию человека, который знает латинский язык. Он читал Горация артисту, который репетировал Гришку. Нужно сказать, что в этом маленьком уроке артист, очень быстро включившись в игру, проявил незаурядную чуткость, о чем педагог сразу же сказал. Педагог разучивал с артистом Горация с голоса, через музыку стиха и, не зная языка, он с легкостью сво­его героя схватил это. Это один ход пробуждения зерна, но можно найти еще и еще.

Скажем, у нас был консультант из Музея религии и атеизма, который вел с нами семинар по церковным чинам: чин постриже­ния, чин анафемы, чин схимничества, чин иночества. А ведь Само­званец прошел от пострижения до инока, и это надо было актеру понять.

Важно и другое: что актеры не просто слушали лекцию специа­листа, а мы включили его в игру с нами, он разучивал молитвы, церковные процедуры, обряды. И для артиста, играющего Гришку Отрепьева, встреча с этим очень интересным специалистом по об­рядам, чинам, быту монастырей и церквей есть не просто приобре­тение знаний, а своего рода упражнение по воспитанию роли. И вряд ли эта встреча была бы столь полезной для актера, если бы прово­дилась она просто в форме лекции. Это был бы банальный обыч­ный прием, который, конечно, в каких-то других целях тоже может быть использован, но в данном случае изучение было переведено в форму этюда. Консультант становился соартистом и, включаясь в игру, втягивал артиста в роль. Мало полезны консультанты, ко­торые лекционно информируют артистов. Мы пользуемся такими консультациями, которые создают живой чувственный опыт и спо­собствуют выращиванию каких-то начал роли.

С исполнителем роли Самозванца мы проделали очень много этюдов, упражнений вспомогательного характера, то есть развед­ка шла по первому, второму, десятому кругу, а параллельно, одно­временно шли и другие этюдные упражнения, которые в артисте пробуждали и развивали необходимые свойства роли, но все сфо­кусировалось в воспитании зерна роли.

Если взять систему вспомогательных этюдов, то все, о чем мы говорили — и природа чувств, и создание непрерывности линии предлагаемых обстоятельств, и преджизнь, и кинолента, и внутрен­ний текст, и проблемы жанра, стиля, языка и т. д.,— все это фоку­сируется в проблеме зерна роли, создания жизни человеческого Духа, создания нового человека, а вот эта новая жизнь вырастает из зерна. Придумать, нафантазировать этюды — упражнения, спо­собствующие воспитанию зерна роли, несложно. Нужно только хо­теть, и это не составит труда.

Зерно роли часто путают с характером, и тогда его трудно вы­делить, вычленить. Зерно роли — это более частное качество. Ха­рактер— более общее. В характер вмещается и способ поведения, и образ действий, и образ думания, и биография роли, а в зерно — какое-то провоцирующее начало, которое подтолкнуло бы вообра­жение артиста, помогло бы ему найти крючок, на который можно потом намотать и накрутить весь клубок характера человека.

Часто на репетициях возникает вопрос: какой же он? Какой например, Борис Годунов? Этот вопрос возникает на первой же репетиции, а мы все время говорим: подождите, пока давайте от­ложим его. Давайте сначала посмотрим, что к чему, оглядимся, со­риентируемся и, может быть, знания, более достоверные, дадут нам право судить о качестве.

В то же время искусственно притормаживать и запрещать ^этот вопрос нельзя. Потому что 'бывает так (и никуда от этого не уйти), что какой-то качественный момент может разбудить творческие силы в артисте. К. С. Станиславским описан случай с ролью Жоржа Дандена, когда он мучительно искал и не мог найти зерно роли. Он знал роль, был костюмирован, все уже проделано, а покоя в ду­ше артиста не было, внутренне он не опирался на что-то надежное, что создавало бы уверенность, то есть не было вот этого «крючоч­ка», который закрепил бы его .в роли. Он ощущал, что нет рычажка, который выпустил бы энергию творчества. И вот, гримируясь у зер­кала", он как-то неаккуратно сделал штрих растушевкой, придав­ший живое, комическое выражение лицу. Эта внешняя, казалось бы, характерная мелочь разбудила в артисте чувство зерна: «...от одной удачной черты в гриме... роль начала раскрывать свои лепе­стки...»

Зерно, оказывается, находится, выращивается и провоцируется. Его можно выращивать теплично, натурными этюдами, ходить на рынок, приглашать консультантов, делать уроки, имитировать под­линные, натуральные обстоятельства. Можно найти в сопоставле­нии и параллелях: на кого похож, на какого зверя или кого из зна­комых напоминает. Можно найти в тексте: «Змея! Змея!» А можно вот так, случайным моментом, разбудить зерно, как Станислав­ский через случайный штрих в гриме. Есть еще более убедитель­ный пример — это пальцы доктора Штокмана у того же Станислав­ского. Этот жест, который Станиславский случайно нашел, разбу­дил чувство роли или помог проявиться зерну.

Все это говорит о том, что, работая над характерностью, мы мо­жем помочь и обретению зерна роли.

Мы с вами беседуем о вещах очень сложных, и они тем сложнее, чем изолированнее. В целостном рабочем процессе, творческом про­цессе репетиций, они, на наш взгляд, проще и пугают только в тео­ретическом обосновании, оторванном от практики.

Теперь возьмем еще один вопрос, связанный с этюдом. Это во­прос приспособлений. Этюд и приспособления.

Часто говорят, что когда играется этюд, то исполнители многое удачно находят, а когда начинают играть сцену, все нужно искать сначала. В этюде удачно упал, удачно чихнул, а в репетиции сцены ничего не закрепилось. Повторяем этюд — и ничего нет. Может быть, нужно записывать, а потом напоминать исполнителю, чтобы он удачно найденное использовал и зафиксировал?.. Такие вопросы возникают.

Прежде чем разобраться в проблеме «эпод и приспособления», напомним, что этюдом мы проверяем жизнь, изучаем ее, этюдом мы прощупываем себя и обстоятельства, через этюд-разведчик мы изучаем роль в себе. И когда мы играем этюд-разведчик по перво­му кругу анализа, то очень важно не преувеличивать требования к нему. Он только разведчик материала, и он нам нужен для того, чтобы шло познание себя в материале и материала в себе. Идет приблизительно такой процесс, какой происходит, когда, погру­жаясь в воду, не знаешь дна и не очень уверенно плаваешь. В таких случаях входишь в воду осторожно, нащупывая, изучаешь дно — какое оно: вязкое, каменистое, песок, с рытвинами или ровное; по­гружаешься по колено, по грудь, по подбородок.

Вот это познание, изучение рельефа дна, глубины очень напо­минает первый этюд: тоже на ощупь, тоже осторожно, чтобы не на­глотаться, не захлебнуться. Поэтому внимание к приспособлениям здесь напрасно, и не только напрасно, а даже вредно, потому что, переключая сознание на средства, мы тормозим познание. Но по­том, когда материал прощупан, изучен, когда уже «плаваем» легко и свободно, не боясь ни воронок, ни топких мест, доставляя себе удовольствие, вот на этом этапе имеет смысл обратить внимание тех, кто играет, на средства достижения цели. Посмотреть, какими средствами мы достигаем цели: яркими, выразительными или пер­выми попавшимися, скучными, серыми. Вот тут, уже где-то на третьем-четвертом заходе в материал, третьем-четвертом повторе разведки, конечно, нужно обращать внимание на приспособления, то есть выразительные средства достижения цели.

Можно ли отдельно тренировать приспособления? Можно. По­ходку, которая должна стать органичной и естественной, какой-то жест, элемент мизансцены, который в исполнении должен быть ловким, можно тренировать отдельно. Почему актеру не укреплять приспособления? Нельзя только заниматься этим формально, вне действия и вне предлагаемых обстоятельств. Пожалуйста, хоть ты­сячу раз откройте дверь, но каждый раз это действие будет отлич­ным от всех остальных. В определенных предлагаемых обстоятель­ствах определенный человек в данном событии, с определенной целью открывает дверь. Это все и диктует особенность действия, дверь должна быть открыта именно так, а не иначе, потому что это выразительное средство. Следовательно, надо не один раз попробо­вать, чтобы это приспособление стало выразительным. Но если мы остановим и займемся тренировкой только одного приспособле­ния, забыв, что это все-таки частное звено, и из-за него потеряем Движение к цели, то лучше не останавливаться. Любое приспособ­ление мы можем тренировать до тех пор, пока оно не тормозит дви­жения к цели. Как только приспособление становится самоцелью, работу нужно остановить.

Тренируются ли приспособления внутри разведывательной этюдной сцены? Это возможный вариант. Иногда работа идет параллельно. Мы должны помнить, что в, репетиционной комнате репетировать во всех углах одновременно. Тут порепетировать один этюд, там порепетировать другой. Нельзя привязываться к планировке, которая у вас придумана к спектаклю. Потому что по ходу основного процесса разведки вы почувствуете, что вам нужно отвлечься, чтобы какое- то звено было проработано больше, ну и отвлекайтесь, разыгрывая какую-то ситуацию слева, справа, попросите участников репетиции переключиться в новые предла­гаемые обстоятельства, как будто не имеющие отношения непо­средственно к пьесе. Такой свободный режим в репетиционном пространстве помогает общей свободе и в атмосфере репетиции, и в отношениях.

В уроках мы часто делаем «уходы в сторону» — приглашаем студентов к себе поближе и начинаем с ними вести какой-то этюдный провокационный разговор. Или идем и включаемся в этюд за кого-то. Скажем, идет этюд «Свидание молодых людей», и мы вдруг включаемся в это свидание в качестве соседа или дворника, кото­рый разгоняет молодых. Что это за ход? Это манок, провокатор, нужный, чтобы в исполнителях что-то проверить, укрепить. Это молено делать и в границах сцены.

Например, как помочь воспитанию выразительных приспособ­лений запретности, нелегальности свидания Марины Мнишек и Са­мозванца? Ведь их свидание противозаконно. И дело не только в том, что — ночью, а в том, что она дала аванс на близость, а сле­довательно, встреча, которая должна быть у них,— это не светские разговорчики, а встреча молодого парня, полного энергии и жела­ния, обалдевшего от красоты девы, давшей ему понять, что все воз­можно. И вот нужно, чтобы они к этой тайности приспособились выразительно, а не банально, т. е. нашли бы такие приспособления, которые углубили бы предлагаемые обстоятельства и обострили бы событие. И тогда почему бы в разгар свидания не войти в их этюд? А они должны отыскать более выразительные приспособления сек­ретности.

Значит, можно тренировать приспособления внутри этюдной пробы. Подобные провокации зависят только от находчивости ре­жиссерской или педагогической фантазии. Можно найти очень ес­тественные, органичные провокаторы. У нас в репетиции сцены «У фонтана» («Борис Годунов») нашлись маски, так как мы соеди­няли сцену бала со свиданием Самозванца и Марины, и фонтан у нас не фонтан, а какой-то родник, что более соответствует живым реальным обстоятельствам этой сцены. Невозможно такое обещан­ное свидание на главной аллее. Должен быть какой-то любовный закоулок. Вот эту ситуацию тайности, секретности, противозакон­ности можно выразительными приспособлениями углубить, и найти это можно в этюдной импровизации, благодаря разнообразным провокациям.

Еще одна проблема —самая актуальная, самая практическая — это этюд и мизансцена.

Мы часто сетуем, что пропадают приспособления, какие-то от­дельные краски, найденные в удачных этюдах, хорошие мизансцены —ведь их не повторить. «Забудут, черти!» Это, несомненно, происходит. Но гораздо более остро стоит вопрос в ином: как же соотносятся этюд и мизансцена? Ведь мизансцена — это образный язык поведения в пространстве, это пластика отношений. Мизан­сцена — это говорящие физические отношения. А этюд — это нату­ральный отрезок жизни, как в жизни, что было бы со мною, если бы я был в этих живых реальных обстоятельствах. Как соединить разведку жизни с будущей сценической организацией? Ведь мизан­сцена — это сценическая организация жизни. Возникает естествен­ный вопрос: можно ли через этюд прийти к мизансцене или будет такой момент, когда придется сказать: «Ну все, надо уже мизансценировать. Мы с вами засиделись на этюдах». Может быть, все-таки так и делается, так думается, если не вслух, то про себя: «Кажется, я пересидел на этюдах, пора мизансценировать». Если это так, значит, процесс шел неверно. Дело в том, что этюдная ра­бота должна привести нас к естественному мизансценированию.

Мизансцена определяется очень многим, не "только" выразитель­ным мышлением артиста или режиссёра, не только чувством про­странства того и другого, она определяется замыслом, жанровым стилистическим решением, она определяется событием и планиров­кой. "Да разве можно перечислить все элементы, от которых зависит мизансцена? Мизансцена, до существу, есть материализованный в пространстве подтекст. Под подтекстом мы понимаем, как учил Станиславский,— все мотивы жизни. А если мизансцена ма­териализует все мотивы жизни, следовательно, она зависит от всего, что характеризует «жизнь человеческого духа»,

И вот как же тогда в методе действенного анализа, в этюдной разведке прийти все-таки к мизансцене, которая требуется по за­мыслу? Мы уже много раз оговаривали, придется подчеркнуть сно­ва очень важный момент: режим репетиции, атмосфера взаимоот­ношений в репетиции, природа чувств — все должно быть включе­но в процесс, иначе этюд приобретает какой-то формально - упражненческий характер, а ведь этюд — основное репетиционное сред­ство. Если он основное репетиционное средство, значит через него, как через кабель, должны пройти все токи творческой энергии, а следовательно, и энергия пластическая, то есть энергия физиче­ской жизни.

Мы должны еще условиться, что только вспомогательные тре­нировочные этюды можно играть в свободной планировке, а этюд-разведчик идет в планировке спектакля, когда известно, например, где «имение, где вода», где запад и восток, известно: на крылечке, на сеновале, у околицы или в овраге Купава с Мизгирем встречают­ся. А раз этюд-разведчик идет в планировке спектакля, то, хотите или не хотите, первые элементы пространственного поведения уже в этюде есть.

И после ряда проб, после возвращения к эпизоду, когда мы на­чинаем уточнять и приспособления, и путь к цели, и характер взаимоотношений, когда мы разными вспомогательными средствами обогащаем жизнь, и зерно, и подтекст, и киноленту, и внутренний текст, и пятое, и десятое, то мы, естественно, подключаем и про­странственные вопросы, вопросы наибольшей выразительности. В; физическом поведении артиста.

Вопрос только в том, что - подключать задачи организации поведения в пространстве нужно так, чтобы в чувстве и состоянии ис­полнителей не происходил формальный сдвиг, чтобы они это вос­принимали как естественный процесс, в котором нет команд, а есть необходимость. В данном событии, в данных обстоятельствах данный человек, стремясь к определенной цели, должен поступать толь­ко так. И если все подключения, о которых мы с вами ведем речь, делаются так, что они в душе артиста не совершают вывиха то почему нужно бояться мизансцен, которые есть такое же действие, как и любое другое, действие в процессе взаимоотношений. Ведь мизансцена — это тоже действие, только с какими-то элементами пространственного и пластического характера.

При органическом понимании целостности процесса, при умении подключать в этот процесс все сложные профессиональные задачи, нет никакой трудности подключить и проблему мизансцен, нужно только помнить о ее своевременности.

Из всех пороков, которыми мы грешим, самый распространен­ный — порок нетерпеливости. Вынь да положь. Завтра поздно, сегодня же. А лучше — сейчас же! Это противоестественно. Ко всему в репетициях мы возвращаемся, все укрепляем, поэтому своевременность того или иного элемента в работе зависит, конеч­но, от нашей чуткости, от состояния коллектива, от автора и пьесы, которая репетируется, от многих нюансов, определяемых в каждом конкретном случае.

Наверное, бывают такие ситуации, когда мы начинаем с мизан­сцен. Не исключено, что может быть и такая ситуация, когда их: решение сознательно затормаживается.

Репетируя один из эпизодов повести Тендрякова «Ночь после выпуска», артисты ходили, громко, суетливо спорили, как на база­ре, потому что предлагаемые обстоятельства очень обостренные — ссора. Пришлось их успокоить, попросить сыграть эпизод сидя. И правды в этой позиции было больше. Суетливость, внешние ми­зансцены убивали серьезность конфликта, переводили его из плана идейной борьбы в план скандала. Может быть, действительно рано было двигаться. А бывает, что нельзя долго сидеть. Эти вопросы зависят и от конкретной ситуации, и главное — от чуткости на­шей.

Имеет смысл повторить, что в наших с вами взаимоотношениях с материалом и артистами рекомендация Ушинского должна быть руководящей: «Чего не требует душа дитяти, того ей дать нельзя». А артист — это ребенок. Мы с вами непрерывно должны чуять, что душа требует, что своевременно, когда рано, а когда поздно.

Если этюд-разведчик идет в планировке будущего спектакля, то по второму-третьему заходу в эпизод уже допустим реквизит и элементы костюма. И если нет еще настоящих шпаг, то можно взять деревянные, вместо роскошных плащей накинуть дерюжку, и уже пользоваться теми подручными средствами, которые способ­ствуют разведке мизансцен.

Мизансцены в методе действенного анализа, конечно, резко от­личаются от мизансцен, найденных другим путем. В одном случае мизансцена рождена не случайно, она возникла органически, в другом она насаждена. Очень легко отличить спектакль поставлен­ный от спектакля рожденного. Мизансцена рожденная прежде все­го несет в себе признак сиюминутности, она как бы возникает сей­час. В ней. Есть необходимость и для тех, кто на сцене, и для тех, кто в зале. А. мизансцена придуманная, спущенная, поставленная, всег­да отдает схематизмом, элементами формальности. Конечно, может быть и такой замысел, когда этот элемент формальности сознате­лен. Ведь нельзя спорить с творческим замыслом— художник сво­боден в выборе закона. Но если закон выбран, то будь в нем после­дователен. Тогда, приняв этот закон, мы примем и все, что этим законом рождено. Но если мы видим, что мизансцена подчеркнуто, формальная,, скульптурная и выпуклая сама по себе, а закон внутренней жизни - сам по себе, то тут уже не отговоришься: «А я так хотел», потому что цельность замысла — основное требование.

Одно только хочется подчеркнуть, что мизансцена и этюд, а скорее этюдный метод, не находятся в противоречии и не существу­ют отдельно. И тут как раз пора перейти к спектаклям, сочиненным по законам собственно этюда.

Спектакль «Открытый урок» в ЛенТЮЗе состоит просто из 40 этюдов-наблюдений. Конечно они скомпонованы, выстроены в определенную систему, подчиненную законам композиции целого, но живут в спектакле эти этюды, в общем, самостоятельно. И в этом смысле спектакль «Открытый урок» является серьезным за­щитником метода действенного анализа и серьезным защитником этюда, как средства театра.

Есть еще спектакль «Наш цирк», построенный на этюдах, но другого рода; «Сказки Чуковского», «Наш, только наш», опять-та­ки спектакли из серии этюдов, но другого жанра.

Так рождался и спектакль «Хоровод» — пятнадцать коротких национальных сказок, которые играются, как этюды.

Если спектакль может быть рожден из разных пестрых этюдов и составлять художественное целое, значит, этюд возможен как элемент формирования художественного целого. Тогда почему не может быть системы этюдов, последовательно раскрывающих ис­торию «Бориса Годунова», спаянных общим художественным за­коном? Только надо опять не изменить этюду как строительному материалу. Ведь мы же чаще всего изменяем именно строительному материалу. У нас эпизод очень быстро утрачивает этюдные ка­чества, то есть свободу, живость, сиюминутность, импровизационность, и переходит в профессионально закрепленную по краскам, заформованную сцену.

Спектакль «Весенние перевертыши» мы задумали как двухчасовой этюд, в котором все как будто бы течет и переливается не прерывно и бесконечно. И в этом потоке жизни прорываются какие-то всплески — эпизоды особой значимости. В замысле спектакля этюдность была законом целого. Поэтому присутствие там огромной ватаги школьников с первого эпизода весеннего разброда до последнего эпизода, когда они следят за птицами в небе,— все вы глядело как большой массовый этюд. И несмотря на то, что время от времени действие как бы средоточивалось на каком-то отдельном драматическом эпизоде, все равно вся сцена была заполнена всеми участниками спектакля, потому что стилистика этюдного те­чения жизни явилась законом этого спектакля. И именно этот спек­такль очень доказательно подтверждает, что, как для живописца этюд — основное средство познания жизни и профессии, так для нас этюд — основной строительный материал.

А сейчас мы уже мечтаем о новом спектакле, делаем заготовки к нему (уже два года). Не знаем, при каких обстоятельствах удаст­ся его выпустить, но то, что мы его накапливаем — это не секрет. Хочется сделать спектакль: «Школа зверей» (своеобразный «Откры­тый урок», который мы сделали для взрослых) — спектакль для маленьких. Если это открытый урок для детишек, то выразительнее всего его сделать со зверюшками, и тогда получится большой мульт­фильм для маленьких. Весь он будет опять-таки соткан из этюдов, но этюдов, которые будут жить в другом законе, подчиненные какой-то своей, особой композиции. Они должны быть тесно спаяны и оп­лодотворены сверхсверхзадачей. Это, может быть, будет еще одним доказательством, что возможности этюда неисчерпаемы.

Спектакли, несущие в себе стихию этюда как строительного ма­териала, должны быть подхвачены искусством народного театра. Это в природе народного театра гораздо больше, чем профессионального. Поэтому этот опыт для самодеятельного творчества должен быть поучительным и плодотворным. Почему не сочинять такие спектакли, как «Хоровод», «Потешки» — пред­ставление скоморохов, которое сплетено из серий этюдов по моти­вам народных баек, притч, анекдотов.

Это плодотворная линия — овладение этюдом, как основным ре­петиционным и творческим элементом.

В спектакле нашего театра «Борис Годунов» выразителен, по общему признанию, эпизод «вязать, давить Борисова щенка»,— трагическая сумятица на площади. Играется он этюдно и найден через этюд. Этюдом можно решать и такие сложные идейные и пла­стические задачи, если свободно владеть этим элементом.

У К. С. Станиславского была мечта создать спектакль через си­туацию актерского неведения. Он считал, что если актеры не будут знать пьесу, а пройдут историю непредвзято, по предложенным эпизодам, то это будет наиболее эффективный путь для постиже­ния новой методики. Этюдный метод особенно наглядно и подлин­но ощутить артист может, если он попадет в процесс создания спектакля, не зная, какую пьесу репетирует. И мы такой опыт про­делали.

Мы предложили студентам сочинить пьесу самим. В течение месяца или двух это задание они выполнили. Студенты, по сущест­ву, сочинили «Вей, ветерок» Райниса, но они не знали, что это Рай­нис, не знали, что существует такое произведение.. Мы просто го­ворили им: давайте представим себе, что…. Переложили в этюдную канву ситуацию, аналогичную пьесе, со всеми возможными подробностями. Репетировали, играли этюды и сыграли целую пьесу о том, как на хуторе жила семья, были дочери, падчерица... Нужно было дочерей как-то выдавать замуж... Жизнь распроклятая, ни­как не вырвешься на свободу. Появился парень, сватался к одной, а прилип к другой. Ее начали травить, она покончила жизнь само­убийством. Парень, узнав об этом, тоже покончил с собой. Так со­чинили историю и сыграли ее.

Вот такой вход в авторский материал с полным неведением, то есть с переключением артистов в ситуацию соавторства, дает сту­дентам чувственное осознание процесса. Артисты были авторами истории, и это дало такую «прибыль», которую даже трудно оце­нить. И когда мы, сыграв этюдное сочинение, потом прочитали пье­су «Вей, ветерок», то студенты были потрясены тем, что придуман­ное ими так блестяще оформлено и сочинено поэтом Райнисом! Они буквально .в это вцепились зубами, руками, сердцем, так нравил­ся им уровень, предложенный Райнисом. И через месяц пошел спектакль на сцене. Мало того, они так были воодушевлены, что мы с легкостью смогли поменять исполнителей, ввести новых ар­тистов. Исполнители абсолютно вошли в роль авторов, потому что прошли весь мучительный процесс сочинительства.

У Станиславского есть мысль о том, что актерам надо пройти авторскими путями, чтобы авторское стало актерским. Ведь актер­ская профессия — это профессия соавторов. Авторизация авторизированного. Автор увидел жизнь, он ее авторизировал. Эту авторизированную жизнь актеры еще раз авторизуют. Поэтому сам ак­терский труд есть авторизация авторского, значит, нужно научить артистов авторское делать своим. И этот процесс авторизации нагляднее всего осуществляется опытом, о котором мы рас­сказали.

И конечно, и артисты, и студенты убедились с какой-то исклю­чительной наглядностью в том, что этюд — серьезный помощник в авторизации, что через этюд артисты могут пройти закоулками ав­торского процесса.

Конечно, это опыт лабораторный. Станиславский о нем мечтал не для того, чтобы сделать постоянным приемом работы. Нет, это только опыт, убеждающий в закономерности методики. Новой ме­тодики. Люди, которые этот опыт проходят, становятся верными его патриотами. Опыт сочинения спектакля до знакомства с автором очень плодотворен во всех аспектах, особенно в актерско-тренировочном, чтобы артист осознал природу профессии, чтобы артист понял по-настоящему, что он сочинитель произведения, и работал на равных с Шекспиром и Горьким, Райнисом и Фонвизиным. Для того, чтобы это понять и прочувствовать, такой опыт проделать в школе полезно, а может быть, необходимо.

Конечно, тут существует множество всяких «но». Надо создать массу предпосылок, чтобы этот эксперимент поставить. Как и вся­кий эксперимент, он требует условий. Нужно как-то расположить к этому опыту и тех, кто его ставит, и тех, кто окружает. Ведь пер­вый вопрос, который дискредитирует этот опыт, это вопрос: «А по­чему нельзя прочесть пьесу, узнать пьесу? Зачем какой-то выдуман­ный, искусственный процесс. Легче же прочесть». Такие возражения, вопросы возникают сразу, если пьесу объявляют. Но можно же работать не объявляя пьесу, увлечь на сочинение ее. Если, не называя пьесы, в порядке предложения, в порядке учебного опыта сочинить этюдную канву будущего спектакля, а потом эту канву, рожденную, сочиненную, подложить под текст автора,— эффект получается грандиозный.

И в этом еще убеждает одно школьное упражнение — сказка, которое используется довольно широко. Мы много раз его делали. Студенты сочиняли сказку, разыгрывали ее, и она выносилась на экзамен. Можно сочинить сказку и потом, сличив и соединив ее с авторским источником, получить спектакль, созданный этюдно. В нем также повторяется главный элемент профессии: авториза­ция автора. И педагоги, и режиссеры, и артисты должны наглядно физически убедиться, что этот процесс свойствен актерской про­фессии. Его надо только почувствовать.

В «Белом пароходе», в нашем учебном спектакле, минут 30 длится легенда, которая есть в повести у Ч. Айтматова. Легенда о Рогатой матери - оленихе интересная и содержательная. Но мы сочи­нили свою легенду, манком которой был, конечно, первоисточник; Айтматова. Сочинив легенду как пролог к спектаклю «Белый пароход», мы, по существу, проделали то же самое, о чем сейчас расска­зывалось, только в обратном порядке. Мы сначала узнали легенду у автора, а потом сочинили заново, но сочиняли уже в границах выразительного языка нашего учебного спектакля.

Такой процесс театральной авторизации еще одно доказатель­ство того, что этюдное сочинение, этюдная подкладка под автор­ское — это не только необходимое упражнение в воспитании арти­ста, но и серьезное репетиционное подспорье. Оно может быть не только школьным упражнением, но и театральным средством, репе­тиционным методом.

Итак, завершая разговор об этюде, как вспомогательном сред­стве, и о всех проблемах, встающих перед нами, когда мы создаем спектакль, хочется еще и еще раз подчеркнуть, что все проблемы этюдом решаются. Он сохраняет свою уникальную силу и в вопро­сах зерна роли, и в проблеме мизансценирования, и в проблеме жанра, внутреннего текста, киноленты, физического самочувствия, и т. д., и т. д. Все творческие элементы профессии, все творческие вопросы в процессе создания спектакля — все может быть решено этюдом, если мы им владеем уверенно и свободно. Если мы пони­маем, что для нас в театре этюд — это то же самое, что и для живо­писца. Серов или Пикассо, Репин или Левитан не могли миновать Б творчестве этюдную первооснову. Она должна быть в любой твор­ческой профессии. Что такое гаммы для пианиста, вокализы для вокалиста, экзерсис для танцора, шахматные этюды для шахма­тиста? Первооснова профессии. Во всех творческих профессиях, у которых есть точные критерии и возможности измерения, во всех этих профессиях этюд в законе. В нашей профессии этюд еще в полную меру не взят на вооружение. Пора преодолеть предрассу­док и страх.

6 глава

ВАЖНЫЕ РЕКОМЕНДАЦИИ

 Самое главное в педагогике и в режиссуре — чувство своевре­менности задания. Именно для того, чтобы точнее чувствовать — что же душе артиста нужно именно сегодня, мы поднимаем свой профессиональный уровень, обогащаем кругозор, изучаем новую методику, оснащаем возможности наших органов чувств.

Мы уже говорили, что самое опасное в работе с актером — это поторопить его к результату, но не менее опасно передержать, пере­сушить творческий процесс, как в уроке, так и на репетиции. Не­обходимо действовать с точностью врача, но не того, который про­писывает рецепт вообще — «от головы, от живота». Хороший врач прописывает курс лечения, беря организм в комплексе, в системе. Он учитывает конкретного больного, в конкретной ситуации, при анамнезе именно этого физического и психологического стереоти­па. А мы часто пользуемся нашей педагогической и режиссерской «рецептурой» огульно, вслепую,— «от головы, от живота». Такая режиссура, тем более педагогика, благотворной быть не может.

В нашей работе опасны стремления сразу «глубже» пройти в познание авторского материала и себя в нем. Это было бы возмож­но в случае особой предрасположенности индивидуальности. Но, если брать средний нормальный рабочий уровень, не ремесленный, не халтурный, а творческий, то необходимо постепенное постиже­ние глубины авторского материала. Конечно, можно очень быстро пройти процесс познания роли, но в этом процессе важно, чтобы участвовало живое чувство, а потому необходимо подкарауливать, поджидать потребности и возможности артиста или ученика, и здесь как раз наша бдительность чрезвычайно существенна.

В каждом педагогическом шаге, как в гене,— зерно целого, но все-таки логика и последовательность процесса есть закон. Нужно непрерывно чувствовать преемственность, связь одного момента с другим, поэтому поэтапность этюдных заданий чрезвычайно важна, но опять-таки в каждом этапе должно быть чувство целого. При этом нельзя забывать, что не может быть упражнений, которые — не этюды, точно так же, как этюд не может быть не упражнением.

Возникает такой вопрос: как работать, чтобы не было в процес­се подготовки пьесы перекоса, когда один артист работает быст­ро — сразу почувствовал суть, живо сообразил, а другой еще толь­ко едва-едва начинает понимать, что от него требуется.

Не видя артистов, не зная конкретной ситуации учебного клас­са, трудно дать точные рекомендации, хотя неравномерность по­знания и освоения заданий — норма. Поэтому в любом случае мож­но посоветовать сделать такой поворот в работе, чтобы тог, кто вышел вперед, стал куратором — «ассистентом» педагога, режис­сера. Его задача помочь другим в выращивании того, что в нем так верно проросло.

Сколько артистов — столько от нас требуется разных ходов: но не менее трудно учитывать своеобразие данного коллектива, группы артистов.

Есть индивидуальности, которые надо продвигать в познании («бурить» путь к чувству) энергичнее, но есть и такие, которые тре­буют терпения, исключительной лояльности. Разнообразны ходы к раскрытию своеобразия артиста; но что касается этапов познания, то они все равно идут в порядке алфавита (а, б, в, г, д,) или чисел: 1, 2, 3, 4, 5... 150. Этот порядок познания неумолим независимо оттого, что один проходит этот порядковый путь быстрее, другой — медленнее, нельзя проскочить: 1, 2, 3 и начать с 16. Все равно, надо пройти последовательный ряд чисел — логику живого процесса.

Мы должны постоянно проверять, не проскакиваем ли мы в ло­гике процесса, не пропускаем ли чего, или, проходя материал бы­стро, нарушаем последовательность. Если позволяет рабочая ситуа­ция изучать быстро, но последовательно, то можно идти быстро: если не позволяет, надо изучать медленно, не пропуская, не переска­кивая, в строгом порядке фактов. Если допустить пропуск, то бу­дет обязательно срыв в органике поведения, вывих в логике дви­жения к цели, а значит и в смысле.

Мы очень часто путаем производственные требования с педаго­гическими. Трудно подсказать и предсказать все возможные про­изводственные ситуации, в которых мы должны ориентироваться, но нельзя методику на этапе познания, на этапе овладения самой методикой приспосабливать к производственным условиям; сначала необходимо безупречно овладеть ею. Надо уметь приспосабливать­ся к производственным ситуациям по возможности без потерь.

Последовательность и непрерывность в процессе познания — основное правило анализа, который, чем скрупулезней, тем больше гарантирует открытие главного в будущей роли.

Работая над спектаклем, надо выработать общность энергии создателей. Иначе хорошего спектакля не поставить.

Достойное и подлинное в искусстве театра рождается коллективной волей, общей зараженностью, верным направлением общей энер­гии, что приобретается, конечно, на совместном пути постижения целого. Если это не создано, и радости от процесса мало, и результат страдает.

Но, к сожалению, не всегда удается пройти «разведку» — анализ событий последовательно и со всеми исполнителями. Приходится работать вразбивку. Это очень распространенная ситуация и очень трудная.

Надо стремиться к какой-то последовательности, даже если нет возможности работать со всеми, и в порядке движения истории пьесы.

Не пройдя с участниками последовательно всего пути истории и роли, сложно ориентироваться в целом, поэтому целесообразно в каждом отдельном клочке пьесы проделывать с отдельными ис­полнителями все, что делается на репетициях со всеми.

Пробуется отдельная сцена, но приходится так, чтобы присое­динить ее к общему замыслу.

Все равно, как бы мы ни работали, необходимо устраивать ка­кие-то общие стартовые встречи, на которых бы коллектив сгова­ривался о целом. Две-три общих встречи, и тогда с наименьшим компромиссом можно работать вразбивку. Необходим первый этап общего сговора.

Когда работа на этапе анализа идет по сценам и тем более не по порядку, возникает вопрос, что делать три часа в одной малень­кой сцене, когда идти вперед в анализе не с кем, так как есть толь­ко два-три исполнителя и только для данной сцены. Как сохранить последовательность, точность, верность целому? Вообще, как рабо­тать тогда?

Надо после первой пробы пройти события данной сцены через все вспомогательные этюды, которые могут эти события углубить, то есть проработать сцену этюдами во всех возможных на сего­дняшний день аспектах.

В сцене из пьесы М. Горького «Последние» Иван Коломийцев разговаривает с дочерью Надеждой, пытаясь выведать расчеты ее мужа Леща. Опасную меру пускает отец в ход: он с дочерью раз­говаривает, как с куртизанкой, как с бабами, с которыми полицей­ский не раз имел дело. Он встал на грань непринятых отношений между отцом и дочерью, чтобы выведать, что задумал Лещ.

Попробовали сыграть эпизод импровизационно, потом сличила его с авторским вариантом. Что делать дальше? До конца репети­ции еще два часа. Можно вернуться к сцене, но не закреплять этюд, не репетировать его, а играть все дополнительные, тренировочные этюды, которые обогатят основной этюд по событию сцены. Может быть, необходимо сыграть этюд на преджизнь — ведь Иван прихо­дит к Надежде не из ниоткуда, а из жизни. Где он был, что с ней там произошло? т. е. этюды на то, что было до того, как вышли герои на сцену. Надо углублять познания сцены изнутри, репетиро­вать не этюд, а сцену через всевозможные этюды. Скажем, Иван говорит: «Ты ему уж не наставила ли рога?» Дочь отвечает: «У ме­ня с Лепелетье ничего не было». Можно сыграть этюд «Свидание Надежды с Лепелетье».

Это нужно уже не столько для создания преджизни, сколько для обогащения зерна роли, киноленты внутренних видений. На­полнить киноленту, только оговаривая прошлое, как известно, не так легко. Конечно, можно какие-то впечатления из опыта артиста возбуждать разговорами, но лучше возбудить память через этюд — это надежнее поможет исполнителю. Мы уже знаем, что более эф­фективно накапливать киноленту этюдно.

Но этюд основывается на реальном опыте, а у девушки, играю­щей Надежду, не возникает самосознание, когда она могла бы ска­зать: «женщина с таким телом не может скучать; скучать с таким телом может только дурак!» Плотоядность самовлюбленной сам­ки — зерно роли Надежды, а у исполнительницы это начало не раз­бужено и даже, может быть, отсутствует. Но для роли нужно, что­бы оно было выращено, воспитано (тренинг и воображение помо­гут в этом), ведь вне зерна не растет роль. Дайте этюд, может быть, совсем отдаленный от ситуации Надежды, но нужный для пробуж­дения этого качества в исполнительнице. Будто бы она утром после того, как привела себя в порядок, распустив волосы, холит, ласка­ет их перед зеркалом, пробует прибрать, украсить, сделать такую прическу, чтобы Лепелетье от восторга задохнулся.

Подобных заданий, параллельных разведке, может быть мно­жество.

Репетируя сцену, прорабатываем событие, углубляя обстоятель­ства жизни роли, знания о ней, но не репетируем этюд по сцене, т. е. не закрепляем первые шаги разведки, а углубляем ее.

Подобными вспомогательными этюдными упражнениями трени­руем то, что может делать человеко - роль по всей линии жизни роли, от исходных событий до возможной перспективы: Надежда-гимназистка, Надежда-невеста, потом ее первая сделка — продажа себя и вплоть до возможной кончины.

Другой раз даже опытного артиста приходится возвращать к упражнениям, тренирующим просто элементарное общение.

На репетициях вы заметили, что исполнители ролей Ивана и Надежды настолько привыкли друг к другу за длительное время работы в одной труппе, что ничего нового, свежего, живого не от­крывают друг в друге. В ходе репетиции можно попросить испол­нительницу Надежды отвернуться и рассказать о том, как сего­дня одет «отец», какой у него галстук? Она не знает, была в его объятиях и не видела. А он сегодня особенно разодет. Иван Коло­мийцев не выйдет на люди не в порядке до последней пуговки. Идет работа с актерами по возвращению навыков живого контакта.

Итак, не нужно ждать, когда соберется весь состав спектакля. Всегда полезно обеспечить подлинность общения и в отдельной сцене.

Прежде чем отправиться в опасное путешествие (работать по-новому), мы должны уметь убедить всех, что в это путешествие имеет смысл отправиться. Если не находится тактика и не удается «обольстить» товарищей по общему делу, если не хватает сил пре­льстить их «новым», то, конечно, очень долго мы будем только хо­теть, но не «мочь» работать по-новому.

Следовательно, необходимы личная заразительность, прельсти­тельные силы или надо прибегнуть к каким-либо обходным манев­рам в контактах с подшефными, наконец, «надо власть употребить», и все-таки внедрить желанный способ работы. Но решает ваша убежденность, верование. Именно, верование педагога, режиссера может обеспечить в учебе и работе многое. Нужно увлечь верой. А когда увлекли, обольстили, даже «обманули» («нас возвышаю­щий обман»), надо уметь вести коллектив.

Очень важно, чтобы мы сами знали «правила игры». Первое из них: текст роли не заучивается. Надо все время правильно сличать репетиционный импровизационный текст с авторским.

В сыгранном этюде звучал такой текст:

— Посмотри на запад, вернется разве солнце назад? — Нет, солнце не может вернуться. Но и любовь не может вернуться. Для любви, которая угасла, нет возврата.

Так сыграли актеры маленький эпизод, своим текстом переда­вая мысли автора. А когда сличили с авторским текстом, оказалось, у А. Н. Островского («Снегурочка») он выглядит так:

*«Смотри туда, Купава! Видишь, солнце На западе, в лучах зари вечерней, В пурпуровом тумане утопает!..»*

В пурпуровом тумане...— какая красотища!.. Солнечный нимб в пурпуровом тумане, при отблесках зари...

*«Воротится ль оно назад?»*

А в этюде говорили — вернется ли? У Островского — воротится ль? Значение этих слов, как будто сходное, но «вернется ли» — это буднично, а «воротится ль» — в этом есть величие какого-то торже­ственного шествия. Действительно, это же царство Берендея...

Сличая текст, не нужно застревать на частностях, потому что сличать нужно не столько слова, сколько соотношения слов, про­пущенные мотивы слов. В тексте нельзя пропускать и стилистику языка, то есть надо помочь исполнителю почувствовать красоту и силу слова. Значит, сличаются не только порядок фактов, не только мотивы слов, но и стиль, орнаментация авторской лексики. Важно, чтобы осознание авторского языка, его словесных красок не заглу­шало главного — все авторские средства в слове должны напол­нять «словесное действие», способствовать движению к достиже­нию цели.

Если этюдный текст верно сличается с авторским, т. е. с осозна­нием не только действий, но и всего богатства языка автора, то через две-три этюдных пробы исполнители произнесут текст так, как он звучит у автора.

*— Смотри туда, Купава! Видишь, солнце*

*На западе, в лучах зари вечерней,*

*В пурпуровом тумане утопает!*

*Воротится ль оно назад?*

*—- Для солнца возврата нет.*

*— И для любви погасшей возврата нет, Купава.*

И все это должно сочетаться с пробуждением у исполнителя ху­дожественного чувства.

*Красуйся, град Петров, и стой Неколебимо, как Россия!*

«Неколебимо, как Россия...» — это нужно осознать, через чув­ство, художественное чувство.

— ...И перед младшею столицей. Неужели подобное не разбудит чувства прекрасного?

— ...И перед младшею столицей

Померкла старая Москва,

Как перед новою царицей

Порфироносная вдова...

Повторяем — сличая текст, мы вникаем и в семантику слов, в их стилистику, орнаментацию и т. д. и т. д., но сличать текст необ­ходимо, не утрачивая главного, а главное всегда — движение. Важ­но разбудить в актере - чувство непрерывного движения слова к це­ли. В работе над текстом вспомогательные рекомендации по сред­ствам можно дать только при условии, если не нарушается основ­ное: прослеживание непрерывного сквозного движения.

Теперь относительно механического заучивания текста. Есть много способов приостановить этот процесс. Например: до поры не давать текст роли, а иногда и «припугнуть» исполнителей, что не будете репетировать с теми, кто уже знает текст. Может быть, сле­дует дать объяснение, почему опасно механически заучивать текст. Все зависит от вашего авторитета в коллективе. Есть и другой спо­соб (это на худой конец) — подсказать, как учить текст, как пра­вильно учить его. Верно выучить (осознать) текст, это прежде всего попытаться пересказать его много раз от своего имени, последо­вательно изложить историю своей роли, порядок фактов в ней.

В лесу раздавался топор дровосека.

— А что, у отца-то большая семья?

— Семья-то большая, да два человека Всего мужиков-то: отец мой да я...

Пускай этот текст сначала произнесется через черновик, в ко­тором прозвучит близкое актеру — свое. Пробуя пересказать автор­ский текст, не надо говорить тех слов, за которыми у артиста не воз­никает прожитое, чего он пока не видит, не знает.

Кроме того, учить фразу надо целиком, схватывать мысль во фразе, а не раскрашивать отдельные слова.

— «Я не уверен, если в следующий раз вы меня не огорошите какой-нибудь глупостью».— Мысль сводится к тому, что человек, которого я считал разумным, несет такую несусветицу, что я Не уверен, что следующий раз он меня не огорчит еще большей глупо­стью. Нельзя, произнося эту реплику, делать из нее несколько фраз. Необходимо приучать брать в сознание не.слова, а мысль целиком, как бы распространенно не была она выражена. Иначе получится как в рассказе Чехова «Не в духе». Мальчик по словам заучивал: «Зима... Крестьянин... торжествуя...» Нельзя заучивать роль по словам — это элементарно.

Рекомендации о подходе к тексту роли надо делать, помня, что самолюбие актеров невероятно ранимое. В каком бы напряженном темпе работы мы не были, мы все равно должны дифференциро­вать ходы к актеру, находить разноо1бразные «пасы», которые рож­даются необходимостью .педагогического отношения к нему.

Многие режиссеры выходят из себя, когда артисты долго не знают текста. Нетерпеливы и педагоги в отношении текста. Это серьезный просчет. Надо ждать до последнего дня. Помогать орга­ническому звучанию текста.

Текст закрепляется по-разному. Одни легко его берут, другие мучительно. С нашей стороны нужна все время какая-то подводка, чтобы скорее и естественнее исполнитель смог прийти к авторско­му тексту. Нельзя от нетерпения в какой-то момент сказать актерам: «Ну, все, кончились опыты, этюды, «игры» — хватит, чтобы завтра был текст» — это противоречит духу методики.

Вся идея работы в том и состоит, чтобы текст родился, чтобы он стал потребностью, возникал сейчас — здесь у меня на глазах, чтобы я слышал, как он рождается в артисте.

Этюдная методика, главным образом, дискредитируется невер­ным отношением к тексту. Если бы я сказал актерам: этюды кон­чились, хватит! — это значило бы, что напрасно делали подмалев­ки, эскизы, наброски—все было забавой, а теперь давайте рабо­тать. Это было бы дискредитацией этюдного метода, прежде всего, потому что только этюд подводит к живому авторскому тексту. Сказать чужое, как свое — самое трудное, даже для самого талант­ливого артиста.

Как сказать: «Быть или не быть?» — не просто фразу, слово за словом, а так, чтобы эта мысль, именно эти слова сказались, как свои? Многое у артиста должно встать за словом — то, что Стани­славский называл подтекстом, то есть вся жизнь человека. Вы го­ворите не так, скажем, как Никита из «Власти тьмы» Толстого, у вас разная культура, разные корен, в разных городах жили, разные колеи ваших дорог и т. д. За текстом Никиты будет стоять его жизнь, а если говорить слова «быть или не быть», принадлежащие Гамлету, за этими словами должна встать жизнь Гамлета.

Труднее всего вызвать у исполнителей веру в живые обстоя­тельства, в значительность события. Очень трудно переключить человека с будничных и привычных оценок в отношения, адекват­ные происходящему в пьесе. И часто этюды, которые делают акте­ры, грешат именно неверием в исключительность ситуации. Тогда полезно, как мы говорим, взять живую аналогию — подобное по природе фактов и отношений, по природе чувств в нашей жизни, и сделать по ним серию этюдов. Они разбудят веру, подскажут пол­ноту оценки. Только подлинная вера вызывает подлинную оценку.

Чрезвычайно необходимы эти тренировочные этюды на веру, на подобие, на аналогию, на свойственное, на прожитое актером, известное ему по личному опыту и аналогичное роли.

Все сыгранное в этюде оставляет в эмоциональной памяти, во­ображении артиста чувственный след. Мы говорили о Надежде — самка, самовлюбленная женщина. Как разбудить в исполнитель­нице это начало, которое для роли необходимо, а исполнительнице его надо еще найти? Можно, оговорив, вспомнив, мысленно проиг­рав, вообразить это в расчете на то, что разбудим необходимое для роли качество. Путь возможный, практикуемый, но не надежный, так как не поддается управлению и приказу. Воспоминание, мыс­ленное представление быстро гаснет, блекнет, теряется. Почему не сыграть этюдную ситуацию, которая даст конкретный, фактиче­ский опыт этих чувств? Ведь сыгранное оставляет более сильный эмоциональный след, а мы заинтересованы в накоплении для роли чувственных данных. Чем больше их накоплено, найдено, тем лучше.

Часто возникает такой вопрос: что делать, если в этюд актеры «тащат» реквизит, разные детали, что потом будет лишним в спек­такле?

Если мы не уловим основной особенности этюда, а именно — что он играется за четвертой стеной, т. е. для себя, то все время бу­дем смотреть на этюд, как на черновую репетицию сцены. Этюд — не репетиция сцены, а тренинг верного поведения, разведка путей, которыми идет борьба в событии. Этюдом мы пробуем проверить правду поведения в данном материале. Этюдом познается пьеса, роль, а не отыскиваются краски будущего спектакля. Хотя верный анализ ведет к нужным средствам воплощения, но в период раз­ведки энергия и режиссера, и актеров должна быть направлена на познание себя в авторе, автора в себе, раскрытие и обретение вер­ных, надежных путей к правде поведения, подлинности борьбы..

«Истина страстей» — желаемый результат-г- возможна, , если мы в работе не минуем «правдоподобия чувств» в предложенных

автором обстоятельствах. Поэтому в этюде надо пользоваться всем, что может вызвать веру и правду. Актеры в этюде помогают себе реквизитом, деталями костюма, звуками —пусть, важно, что­бы у исполнителя возникла вера в происходящее, потому что этю­дом мы находим самое главное — натурализм внутренней жизни. Опасен натурализм образа, натурализм художественных средств, но натурализм внутренней жизни для артиста обязателен.

Чтобы создать натурализм внутренней жизни, надо идти на все­возможные провокации, вызывая веру и, прежде всего, веру в ми­кроправду. Здесь безграничны права и безгранична наша фанта­зия в поисках всевозможных манков, рождающих подлинность ак­терского поведения.

В практике бывает так: мы сделали назначение на роли, начали репетировать, а потом в пробах выяснилось, что качества, необхо­димые для роли, совершенно не свойственны данному исполнителю, даже противопоказаны ему.

Ради успеха общего дела очень лояльно нужно отказаться от назначенного исполнителя, тем более если была совершена ошиб­ка не по вине артиста. С должным уважением и чуткостью к арти­сту все-таки это надо сделать.

Но, может быть, мы торопимся в своих суждениях? Мы склонны не верить в то, что артист во времени и в процессе работы еще мо­жет дать желаемое. Есть такие режиссеры, которым вынь да положь результат — сразу, сегодня же. Надо помнить, что живое у артиста в роли рождается не сразу, что нужно еще попробовать, поварьировать — поискать.

Мы в студии театра с большим нежеланием отчисляем студен­тов. Потому что знаем, какие удивительные превращения за годы учебы совершаются с людьми совсем неожиданно. Отчислить сту­дента, заменить исполнителя можно в любой момент, но прежде надо твердо убедиться в том, что студент не способен, что артисту чужда роль.

Лучше, конечно, хорошо взвесить, прежде чем огласить распре­деление ролей. Мы стараемся это делать, и поэтому очень часто долго пробуем исполнителей на роль, а потом уж объявляем назна­чение. Это возможно только в студийных условиях. Есть театры и труппы, которые считают, что пробы на роль глупость: мало того, это их оскорбляет, им важно, чтобы висел приказ по распределе­нию ролей, а иначе — все это «несерьезно». Пробы на роль воз­можны только в коллективе, где этюд, «этюдные пробы» — норма в работе. Мы говорим студийцам да и артистам: распределяйте роли сами, т. е. пробуйте.

Бывает, что у исполнителя в пробе ничего не выходит, а он считает, что все идет хорошо, но если правильно ориентировать актёра, который пробуется на роль, ничего не скрывать от него, не давать авансов, то подобная ситуация возникать не будет.

Это все вопросы педагогической тактики, проблемы этики в ме­тодике. Мы подчеркиваем: для того, чтобы заниматься методикой, надо пересмотреть некоторые позиции профессиональной этики и их рабочих отношений. Стандарт, казенщина здесь недопустимы.

Как сохранить спектакль, как делать вводы и вносить коррек­тивы в уже сделанный спектакль? Т. е. как решать вопрос: этюд — вводы, этюд и старый спектакль?

Спектакль, созданный по методу действенного анализа, сохра­няется легче, живет дольше, потому что он создан на живой и 'Сво­бодной основе, хотя и на точно заданном пространстве, и в строгой логике, но создан от живого по живому; в кем нет заклепок намерт­во, зацементированного рисунка по краскам.

Когда спектакль хорошо, надежно и без пропусков проработан, он очень долго, десятилетиями живет, ему не грозят и его не пор­тят годы. Делать вводы новых исполнителей и вносить всякие кор­рективы в спектакль такого рода легче, конечно, если они делаются по существу, то есть по процессу.

Жизнь спектакля сохраняют многие формы контроля за ним. Это прежде всего дежурство на спектаклях членов художествен­ного совета и беседы режиссера. В этих беседах анализируется спектакль не по потерянным краскам, а по нарушенным звеньям процесса, т. е. определяется, где нарушена линия поведения, обо­рвана логика, где возникает вранье, когда живое подменяется ис­кусственным. Если так анализируется спектакль, то такая беседа возвращает его к жизни. Если анализировать сценическую жизнь по результатам и зрительским реакциям, то мы, несомненно, при­ведем спектакль к распаду.

В. наших спектаклях очень легко вводятся артисты. Предельная заменяемость, за исключением некоторых ролей, возможна, потому что, во-первых, спектакль создается всеми, во-вторых, вводы в спектакль делают сами артисты под руководством режиссера, в-третьих, ввод протекает не по принципу скорей, скорей и не в от­четном самочувствии, а по правилам обычного процесса, т. е. через этюд, через упражнение. Скоропостижные случаи (срочные заме­ны) в расчет не берутся, но и они не должны быть формальными.

Нельзя делать какие-либо коррективы в спектакле в один пре­красный момент. Нельзя в спектакль вмешиваться, забросив его надолго. Спектакль требует постоянного глаза, и если не успевает это делать руководитель, то необходима система общественного глаза—дежурные от Художественного совета, от постановочной части, от «штаба культуры» или других общественных органи­заций.

Проблема свежести и долговечности спектакля — проблема не только данного спектакля, а духовного и морального состояния труппы. Это проблема морального климата и профессионального

состояния всего коллектива, и не только творческого, потому что без администрации не сохранить никакой молодости театра, свеже­сти спектакля.

Мы в театре легко возвращаемся к репетициям старых спектак­лей, хотя гораздо интереснее делать новые. Мало того, в течение года мы возвращаемся к ним несколько раз в начале сезона, после двухмесячного отпуска и уж перед ответственным случаем — обя­зательно. На этих репетициях мы прежде всего проверяем собы­тийную логику, восстанавливаем ее. Чтобы снова вернуть сознание логики, возвращаемся к анализу основных событий истории. По­том, конечно, необходимо вернуть все манки, все болевые точки, которые возбуждали наше коллективное чувство. Скорее всего из спектакля уходит чувство, но зато внешний рисунок помнится твер­до, формальный порядок сохраняется легко.

Пройдя в беседе или репетиции снова по логике от события к со­бытию, напомнив воодушевляющие манки, исходные болевые трам­плины, т. е. все, что касается сверх и сверхзадач, мы срезаем на­копленные мозоли. Однако бывает, что спектакли умирают, неза­висимо от всех стараний сохранить их свежесть и долговечность. Значит, их надо снимать, так как умирают они не от дряхлости или от утраченной импровизационности, а по эстетической и идейной амортизированное™. В спектакле изменить сверхзадачу нельзя, легче сделать новый спектакль.

Проблемы, которые мы анализируем, не решить, если мы не раз­беремся в таком сложнейшем вопросе, как импровизация, импро­визационность и анархия (отсебятина).

Очень многие путают импровизацию с импровизационностью, а импровизационность — с актерским произволом. Это разные по­нятия, и в этом важно разобраться.

Этюд только тогда принесет пользу, когда он на определенном этапе находится в качестве импровизации; потом мы накапливаем через импровизацию так называемое импровизационное самочув­ствие, а отсюда и импровизационность. Импровизация ничего об­щего не имеет с произволом, потому что в импровизации хоть и сво­боден артист, но свободен он в заказе, который дан автором, режис­сером. Если же артист действует вне сговора и общего закона — это анархия. Поэтому надо все время и в себе, и в коллективе вос­питывать чувство разницы между импровизацией и анархией.

Импровизация — это принцип разведки, принцип поиска. Я ищу импровизируя. Но когда я нашел, не один, а вместе с партнером, и когда найденное уже построено в какую-то систему, то я не имею права импровизировать, потому что тогда это будет уже самоуправ­ством. Артист имеет право и должен импровизировать только в раз­ведке, а в найденном он должен быть в импровизационном само­чувствии, т. е. сегодня, сейчас, здесь свежо воспроизводить уже найденное. Импровизация в разведке, а импровизационность—в воплощении

Однако все, что рождается в артисте по ходу его жизни в спектакле в импровизационном самочувствии, должно благословляться и поддерживаться, если находка имеет отношение к существу, если она возникает органически, а не придумана от лукавого. Поэтому нельзя импровизационное самочувствие противопоставлять импро­визации, считать, что одно с другим не смыкается. Импровизация невозможна без импровизационного самочувствия. У живого твор­ческого актера всегда могут возникать новые средства, их надо только проверить.

Если методически верно, единодушно воспитан коллектив и в спектакле найденное — найдено импровизационно, а исполнители в импровизационном самочувствии, то вмешаться легко, потому что эта импровизационность является уже признаком, свойством не одного человека, а коллектива.

В этюде обязателен конфликт, потому что этюд мы делаем не на течение жизни вообще, а на определенный отрезок жизни, в ко­тором есть событие. Событие же обязательно подразумевает столк­новение сил. Если играть этюд без борьбы, без событий, то это ви­димость новой репетиционной методики, потому что корень метода действенного анализа — этюдом пройти линию действенных фактов и не просто пройти, а обрести в ней уверенность и даже прочность.

Этюд делается для того, чтобы попробовать себя в материале, собой проверить, через себя понять его. Метод действенного ана­лиза направлен к тому, чтобы натренировать образ действия арти­ста в данной роли.

Роль, художественный образ — это определенный образ дейст­вия человека, следовательно, мы не можем сыграть роль, пока не натренировали, не накопили новый образ действий, несвойствен­ный исполнителю как человеку, но необходимый для роли.

Если мы вполне осознали и почувствовали основные принципы метода, то должны помнить, что этюд — не только разведка, но и воплощение, а поэтому, конечно, рождающееся в этюде никуда не исчезает (накопление количества) — все плодотворно, но не нужно командой фиксировать найденное этюдом — это должна фиксиро­вать актерская душа, и она это делает. Происходит отбор плодот­ворного, но не по принципу фиксации — «мгновение, остановись!», а по принципу естественного отбора чувством художественности и правды.

Когда мы закрепляем мелочи, частности, интонации, то, естест­венно, толкаем на огрубление ткани живого и незаметно перехо­дим из системы органического сиюминутного процесса рождения роли и спектакля в систему постановки, то есть грубо закреплен­ного рисунка спектакля,

Новое в этюде, конечно, закрепляется, так как идет все большее и большее накопление приспособлений, средств борьбы. По суще­ству, обретается сложный путь к цели, обогащается линия взаимо­отношений. Мало-помалу происходит закрепление средств на ли­нии движения — от исходного до главного события пьесы. Отбор наиболее верных, выразительных средств идет, как по линии внут­ренней жизни роли и спектакля, так и физической, которая ее ма­териализует, т. е. мизансцены.

Если учесть, что этюды-разведчики по пьесе мы играем все-таки в планировке будущего спектакля — в определенном заданном про­странстве, то это уже само по себе подводит нас к мизансцене, ко­торая становится все более точной и образной, по мере углубления в природу и стиль авторского материала. Этюды мы делаем в жан­ре, в законе будущего спектакля, но и это в процессе познания ра­стет, а вернее — выращивается.

Разноголосица, разночтения, кривотолки в методике действен­ного анализа связаны с проблемой текста (о чем речь уже шла) и с вопросом мизансценирования. Дескать, как возникает мизан­сцена при этюдной разведке? Ведь этюд подразумевает натура­лизм поведения — как в жизни, а мизансцена — это образные от­ношения в сценическом пространстве. Нет ли здесь противоречия?

Поиск мизансцены—это процесс, который связан с общим замыс­лом спектакля, жанром и стилем произведения. Этюдная разведка тоже должна идти в природе замысла с учетом особенностей авто­ра. Нет сценической правды «вообще». Есть правда жизни данно­го художественного произведения, которая лежит в основе замысла будущего спектакля. Таким образом, отбор выразительных средств, а значит и мизансцен, который осуществляется через этюд, подра­зумевает процесс рождения верного внутреннего и внешнего пове­дения, адекватного общему замыслу.

Хорошо бы создать такую систему отношений в жизни театра, при которой начнет действовать закон воспроизводства, когда нор­мы репетиционного режима, его правила соблюдаются всеми и пере­даются друг другу. Только так возникает спектакль и театр опреде­ленных убеждений, единой школы.

**7 глава**

**ЭТЮДНЫЕ ЗАДАНИЯ**

За годы педагогической работы автора накоплен опыт многооб­разных этюдных заданий, которые даются для развития опре­деленных свойств будущей профессии.

В данной главе мы предлагаем пересказ многих этюдов, предъ­явленных учащимися по различным творческим заданиям, с тем чтобы показать возможности, которые таятся в упражнении — этюд.

Сочинение этюдов развивает воображение учащихся, приучает их наблюдать за жизнью, пользоваться личным опытом.

Этюдные задания могут иметь бесконечное количество вариан­тов, но они должны быть педагогически направлены и рассчитаны на тренинг определенных творческих качеств студента — артиста.

Мы хотим дать картину разнообразных заданий от первых этю­дов на «знакомое дело» до более сложных — «наблюдения» и этю­дов по басням. «Наблюдения» и басня как бы аккумулируют в себе всю серию этюдных упражнений, обеспечивая постижение основе действенного анализа.

Система этюдных заданий — методическая цепь упражнений, направленная на освоение закономерностей актерского существо­вания в условной среде, и главного в актерском творчестве элемен­та — подлинного, непрерывного действия в предлагаемых обстоя­тельствах. При этом действие должно рассматриваться как психо­физический процесс движения к достижению определенной цели.

Любое этюдное задание тренирует целый комплекс актерских навыков, однако каждое задание с особой силой развивает и трени­рует то или иное, определенное актерское свойство.

Предлагая студентам этюдное задание, мы должны точно знать, на тренинг каких навыков, умений, качеств оно направлено.

Краткая характеристика этюдных серий покажет их направлен­ность и тенденцию подскажет принцип подхода к тому или иному заданию.

Задания мы начинаем с этюдов на знакомое дело. Нам уже из­вестно, что будущий артист должен научиться вести себя в услов­ной среде, как в безусловной.

Нетрудно заметить, что предлагаемые обстоятельства в этом упражнении должны быть знакомы студенту, предельно «обжиты» им. Выполнение в привычной обстановке ряда последовательных, знакомых действий доступно для начинающего ученика. Этюды по этим заданиям обычно незамысловаты и позволяют сравнительно легко спровоцировать подлинность поведения, веру и погружение в вымысел, сохранять непрерывность и логическую взаимосвязь действий.

Третий трудовой семестр дает студентам богатый материал для этюдов на эту тему. Обстоятельства этих этюдов, как правило, жи­вые, подсказаны реальными впечатлениями, наполнены конкретны­ми, известными студенту делами.

Задание «моя комната», «утренний туалет» и «моя профессия» примыкают к этому же упражнению, подводят к подлинности пове­дения. Подобных тем на знакомое, хорошо известное дело множе­ство и они могут быть предложены учащимся с учетом конкретной ситуации, данной учебной группы.

Этюдное задание на три слова несколько усложняет задачи пре­дыдущих этюдов. Круг предлагаемых обстоятельств здесь менее просторен, а значит, толкает на активный вымысел, на интенсив­ную работу воображения. Это задание одно из самых увлекатель­ных. Возможно потому, что вымысел мобилизуется заданными сло­вами, упражнение становится своеобразным творческим соревнова­нием на воображение и выдумку.

Этюды на темы сюрприз, темнота, розыгрыш, тренинг и т. д. способствуют развитию воображения, тренируют способность оп­равдывать любое задание, воспитывают импровизационное само­чувствие в работе.

Следующим заданием могут стать этюды на музыкальный мо­мент и по репродукциям.

В первом случае нужно суметь вплести в ткань вымысла звук, музыку, песню. Сделать это надо так, чтобы звучание музыки стало событийным фактом. Здесь требуется «замкнуть» в логический ряд музыкальный факт.

Этюд по репродукции преследует еще более тонкую цель. Не­обычайные, сложные и «манкие» условия упражнения толкают студента на поиск особых ассоциативных связей. И если искусство по природе своей ассоциативно, то значимость и важность этого задания переоценить трудно.

Задача состоит в том, чтобы в ситуации этюда суметь через жиз­ненный эпизод выразить ассоциативную связь с художественным произведением (студенты могут выбрать и картину Саврасова «Грачи прилетели» и, скажем, Франциско Гойи «Сон разума рож­дает чудовище», или одну из работ Рокуэлла Кента).

Задача чрезвычайно сложная, но и увлекательная. Ученику мало понять замысел художника, надо еще и суметь по-своему истолковать его. Ассоциативный эпизод в этюде должен быть до­стоверным, так или иначе связанным с жизненным опытом студен­та. При этом этюд не должен иллюстрировать или впрямую переда­вать замысел первоисточника, но и не искажать ее.

Задания первый раз в жизни заставляют студента не только снова возвращаться к прожитому, но еще раз дают особенно остро почувствовать силу и значение событийного факта, который меняет течение жизни в этюде. В ситуации «первый раз в жизни» этот факт обостренно оживает в опыте, в нашей памяти.

Этюды на холод и жару по сути своей решают те же задачи, что и этюды на музыкальный момент, т. е. холод и жара должны быть включены в событие. Кроме того, они способствуют тренировке на­выков физического самочувствия, что, как известно, является од­ним из существенных элементов актерского мастерства.

Все названные нами этюдные задания относятся к серии одиночных этюдов, которые тренируют непрерывность волевого про­цесса, веру в него. Уровень требований на этом этапе должен быть доступен опыту студента, чтобы не вызвать в нем излишнего напря­жения и направлять его энергию только по существу происходя­щего.

От знакомой работы, где легче поддается контролю процесс не­прерывного внутреннего текста, к острым, но близким по обстоя­тельствам этюдам «первый раз в жизни»—таков путь серии зада­ний одиночных этюдов.

Этюды на тему молча вдвоем новый, более сложный этап.

Логика человеческого поведения определяется, прежде всего, непрерывным рядом пристроек, ориентировки в окружающей среде, оценки ее, реакций на раздражители.

В этюдном задании «молча вдвоем», мы, как правило, впервые разрешаем учащимся общение с партнером. Суметь пристроиться к партнеру, понять логику его поступков — задача сложнейшая. Процесс «разгадывания» намерений и поступков партнера должен быть непрерывным. Это умение прививается трудно.

Поначалу студенты пытаются говорить, подменяя процесс при­стройки словами, от этого надо их всячески оберегать. Помимо того, что само молчание должно быть оправдано обстоятельствами, ус­ловия этюда должны привести партнеров к тому, чтобы «догова­риваться» друг с другом без слов, только путем внутренних и внеш­них пристроек, искать в партнере «зацепку» для ответных дейст­вий.

Задание «молча вдвоем» фактически рассчитано на внутреннее, непрерывное говорение, т. е. учит студента содержательно, наполнено вести внутренний текст. Есть вариант задания «молча вдво­ем» с допущением крика, возгласа, обращения, даже какой-то фра­зы в конце этюда.

Давая любое этюдное задание, тренируя те или иные профес­сиональные качества, нельзя забывать, что процесс воспитания будущего артиста — это еще и непрерывный процесс пробуждения творческой личности, укрепления в ученике высоких нравственных качеств, формирование идеалов, воспитание гражданских чувств. Методология и идеология в нашем деле — две стороны единого, неделимого процесса.

Одиночный, или парный этюд по любому заданию, выполнен­ный безукоризненно с точки зрения подлинности процесса поведе­ния, но лишенный духовного содержания, не может считаться пол­ноценным упражнением.

Требуя от учащихся содержательности при выполнении любого этюдного упражнения, мы сознательно даем целую серию заданий, которые обнаруживали бы их этический и гражданский идеал, круг вопросов, который их волнует. И не только обнаруживаем, но и на­правляем их сознание и чувство к тем проблемам, мимо которых сегодня не должен проходить художник.

Сами по себе названия этой серии этюдных упражнений свиде­тельствуют о их назначении: интересный факт, общественная тема, люблю и ненавижу. Методические и учебные требования к этому упражнению остаются прежними.

Варианты тем этой серии этюдов могут быть самые разнообраз­ные. Круг проблем и вопросов, поднимаемых живой действитель­ностью, непрерывно меняется. Педагогическая инициатива, творче­ский подход к данной задаче подскажут и ракурсы решения той или иной проблемы.

После серии названных этюдных упражнений, в которых мы даем как бы точечное направление задач, учащимся предлагается этюд на свободную тему. Надо заметить, что на эту тему учащие­ся приносят в класс этюды в большом количестве, разнообразные по ситуациям и проблемам.

Это упражнение является своего рода контрольным и в методи­ческом, и в воспитательном смысле, оно обнаруживает многие лич­ностные качества и свойства ученика, и чуткий педагог, наблюдая студента в ходе этого упражнения, может и должен открыть луч­шее в ученике, вовремя обнаружить опасность и помочь студенту в выборе тем, проблем, пристрастий, знакомых и содержательных.

Особую серию этюдных упражнений составляют так называе­мые переходы. Они могут быть одиночные, парные, групповые. Это простое и несложное упражнение, по существу, очень емкое и тренирует ряд важнейших актерских качеств.

Прежде всего оно воспитывает чувство непрерывности движе­ния к цели, как основного признака жизни и сценической правды. Непременное условие этого упражнения — возникающие препятст­вия, которые следует преодолеть. Значит, тренируется чувство со­бытия. Бесконечное разнообразие предлагаемых обстоятельств в нем вынуждает студента обогащать в самых разных условиях во­ображение и органы восприятия — органы чувств,

И хотя темы и условия этих этюдов чаще всего «заказываются» педагогом на уроках, упражнение заставляет студента — одного, в паре или группой — творчески решать задание.

Упражнение «переходы» вбирает в себя большую часть элемен­тов актерской профессии. В уроке на это упражнение не требуется много времени, а потому нам представляется целесообразным включать этюды на эту тему в каждое занятие, тем более что сту­денты, как правило, выполняют его с большим интересом.

В системе этюдных упражнений есть еще серия заданий на оп­равдание— оправдать заданную тему, место действия, предмет, лицо.

Например, оправдать появление милиционера в истории, зна­чит, создать такие предлагаемые обстоятельства, когда появление милиционера было бы логической необходимостью, или «оправ­дать» стул, как естественный для определенной ситуации предмет (вариантов множество).

Круг этих тем опять-таки определяется потребностями класса, его уровнем, вопросами, которые должен решать педагог, сообра­зуясь с конкретными обстоятельствами и временем.

Наиболее плодотворным из этюдных заданий является наблю­дение. Оно вбирает в себя почти все элементы актерской профес­сии. Его основа — реальные жизненные впечатления, переработан­ные вымыслом, воображением. Переходить к наблюдениям можно только тогда, когда учащиеся овладели основами актерской грамот­ности, т. е. практически, а не на словах почувствовали азбуку про­фессии.

Независимо от того, с какими драматургическими материалами придется столкнуться актеру в будущей работе (от Софокла до Розова),— он все равно анализирует драматическое произведение через свой жизненный опыт, накапливая его не только в процессе конфликтных ситуаций, участником которых он является сам, но и посредством наблюденного, увиденного, увиденного не равнодуш­ным, а пристрастным взглядом художника.

Наблюдать жизнь, накапливать впечатления дело не простое и требует непрерывной тренировки; наша задача — выработать у своих учеников привычку к наблюдению, которая со временем дол­жна перейти в профессиональную страсть, в рефлекс.

Однако поначалу необходимо направить «глаз» ученика, поэто­му темы наблюдений можно предложить хотя бы такие: «о детях», «вокруг нас», «воспитатели». По мере того как ученик будет осваи­вать это упражнение, темы для наблюдений можно расширить, по­гружая учащегося все в более сложные и тонкие жизненные ситуа­ции и обстоятельства.

Слово в артисте может родиться только как результат долгой подготовительной работы. Выход в диалог, в котором слово есть Действие, направленное на партнера, на объект с целью изменить в нем что-то; слово, как часть внутреннего текста, слово, за кото­рым стоят конкретные видения,— это важнейший этап в серии

этюдных упражнений и является как бы венцом этюдных заданий) непосредственно ириводящим к работе над авторским текстом. Это этюдное задание по басне.

Этой теме посвящена отдельная глава в книге «Первый год. Продолжение». Здесь же уместно напомнить о существе этого уп­ражнения кратко.

Суть задания заключается в следующем: нужно создать этюд с такой ситуацией, сыграв которую можно было бы прочитать бас­ню, положив в подтекст только что сыгранный этюд.

Каждое слово басни при прочтении должно быть пропитано ре­альными видениями этюдной ситуации. Таким образом, рождение слова предопределяется подтекстом, т. е. всем тем объемом жизни, который стоит за словом, за фразой.

: Этюдные упражнения могут выполняться в классе — на уроке, часть этюдных заданий требует, как мы говорим, «домашней» само­стоятельной работы.

Скажем, различного рода переходы, оправдания, импровизации по заданиям на парные, групповые и массовые этюдные упражне­ния полезней всего делать в классе. Сиюминутное возникновение творческого решения, интенсивность творческой воли в этом слу­чае дает зримый результат, который педагог здесь же в классе мо­жет прокорректировать.

Известный нам «бисер», привычные, знакомые дела (пить чай, чистить зубы, что-то красить, стирать) с непременным сфантази­рованным событием, задания типа «холод и жара», «темнота», «смех и слезы» требуют домашней, самостоятельной подготовки, но воз­можны и в классе как сиюминутные контрольные задания педаго­га.

Прямо на уроке сочинить этюд по таким заданиям, как «на три слова» или «музыкальный момент», «первый раз в жизни» или «молча вдвоем», тем более на «интересный факт», «басню» или пословицу, довольно трудно, эти этюдные задания требуют време­ни для обдумывания, для построения истории, поэтому ученик обя­зан несколько раз проделать этюд сам, потом может даже попро­сить товарища посмотреть свою работу и только после этого выно­сить ее на суд педагога.

Поспешность и ученическая, и педагогическая в работе над этю­дами чревата серьезными ошибками, и пусть ученик на работу с од­ним этюдом затратит много времени, но доведет свой этюд до воз­можного совершенства — этот «мученический» опыт окупится по­том.

В системе этюдных упражнений есть этюды одиночные, парные, групповые и массовые. Как ни парадоксально, но массовый этюд рождается прежде всего, так как возникает из классного упражне­ния, в которое подключается событие. Стоит, к примеру, в этюд «ак­вариум» ввести условие «убывает вода», и вот уже все ученики включены в событие. Рождается массовый этюд. Его поначалу и делать легче, так как у наших подопечных еще нет опыта публичного одиночества, в массовой ситуации они не так боятся, значит, не так напряжены. Тот же «зверинец» или «птичий двор», который мы даем в начале урока даже на старших курсах как настроечный трамплин, становится массовым этюдом через событийное задание.

Далее легче возникает групповой этюд, скажем, «авария». Стюардесса извещает пассажиров о возможных осложнениях: вы­шел из строя один мотор и нужно всем приготовиться к прыжку с парашютом. Студентам проще сначала сговариваться группой, а после того как навык в групповых этюдах окреп, следует перехо­дить к этюдам одиночным, затем к парным и снова к массовым, но уже более сложным, с учетом накопленного опыта в этюдных заданиях и импровизациях — этюдам развернутого сюжета и, мо­жет быть, исключительной ситуации. Это может быть и «молча вдвоем», и «музыкальный момент», и т. д. Это своеобразное «рон­до» в системе этюдных упражнений является методическим ходом, проверенным годами работы.

На экзаменах при спорных ситуациях, а иногда и на уроках, . если того требуют обстоятельства и учебные задачи, мы прибегаем к этюдам-импровизациям по билетам. Студенту «заказывается» та или другая тема, или круг обстоятельств, или сюжет отношений. Дается некоторое время на подготовку, и учащиеся показывают этюд только на основе сговора между собой.

Такого рода упражнение можно давать студентам, когда они усвоили закономерности всех этюдных заданий. Эти этюды не толь­ко обнаруживают уровень обученности, но и тренируют подвиж­ность и быстроту творческого воображения, тренируют одно из основных актерских качеств — умение сиюминутно и свежо вос­принимать и оценивать предлагаемые обстоятельства, среду и глав­ное — партнера, «с ходу» пристраиваться к его логике и поведению.

Вот перечень этюдов, которые можно предлагать для импрови­заций этого типа:

1. Этюд по предложенной пословице.

2. Этюд, в который вошли бы стихи.

3. Этюд, в который вошла бы эпиграмма.

4. Этюд, в который вошла бы загадка.

5. Этюд по заданному звуку.

6. Этюд с одним из предложенных предметов.

 7. Этюд по одному из предложенных фото.

8. Этюд, в который была бы включена телеграмма.

9. Этюд, который происходит на крыше.

10. Можно предложить серию этюдов, дав им только название: «Спасение», «Открытие», «Знакомство», «Продажа», «Праздник», «Проблема», «Реванш», «Курьез» и т. д. и т. п.

Темы этюдов для импровизации могут даваться и с определен­ной ситуацией:

1. Встреча больного с врачом. Они друзья, но сейчас в серьез­ной ссоре.

2. Примирение врагов в ситуации обострения отношений.

 3. Объяснение в любви к недавнему врагу.

4. Скорая помощь недругу.

5. Встреча враждовавших учителя и ученика.

6. Нежелательная встреча влюбленных.

7. Братание врагов.

8. Справедливый бой родителям.

9. Наказание любимого за предательство.

10. Больной оказывает помощь драчу и т. д. и т. п.

Перед тем как учащийся выходит на учебную площадку для показа, мы всегда просим дать название этюду. Это тоже упраж­нение.

Дело в том, что студент должен научиться через название вер­но определять самый существенный факт в сюжете этюда, значит, определять и его содержание, действенную суть.

Верное название обнаруживает не только понимание существа происходящего, но ведет сознание и энергию ученика, а значит по­ступки и действия его в нужном направлении.

Умение верно определить название этюда приходит не сразу. Учащиеся часто за основной факт принимают предлагаемое обстоя­тельство, физическое самочувствие, а то просто место действия и т. д., но только не событие, которое мы рекомендуем называть от­глагольным существительным, скажем, «находка». В этом названии есть событие без качественного оттенка и точная подсказка дейст­вий участников события.

Чаще учащиеся дают названия, которые провоцируют резуль­тат, а не борьбу.

Сравним название «Находка» с названием «Жертва», и станет ясно, что определение действенной сути в названии «Жертва» за­слоняется результативным качеством.

Чем сложней этюдное упражнение, тем трудней дать ему верное название.

Этюд в первой серии упражнений на «знакомое дело» «Энту­зиаст» был назван сначала «На складе» — по месту действия, меж­ду тем ведущим фактом здесь является желание выполнить сроч­ную работу, поэтому более верное название этого этюда «Энтузи­аст».

Или в серии этюдов «первый раз в жизни» — этюд «Крещение» был назван «На репетиции». Такое название определено одним из предлагаемых обстоятельств, а не девственным фактом, где в ос­нове лежит пошлый случай, жертвой которого стал начинающий артист. Он получил своеобразное «крещение» театральным дурнотонием, которое и сегодня еще отравляет рабочую атмосферу те­атра.

Этюд «Урок» в серии наблюдений (раздел «Воспитатели») дол­гое время не мог получить верного названия. То он назывался выспренно и литературно — «Смерть стрекозы», «Воспитание чувств», «Аутодафе», то равнодушно, по второстепенному обстоятельству: «На прогулке», «Наказание». Все это не отражало главного — жестокости, к которой невольно приучал взрослый человек детей, хотя цель его была добрая — ему хотелось позабавить ребят.

С первых уроков мы должны оберегать учащихся от банальных решений. Что может быть опасней для будущего художника, чем банальность, общее место.

Банально все вторичное, привычное и известное. Приходится много сил и энергии тратить на то, чтобы научить студента отли­чать банальное от живого, нового, неповторимого.

Стандартные ситуации, сюжеты, ходы отношений, логика по­ступков, стандартные конфликты используются учащимися преж­де всего, так как бросаются в глаза, приходят на память, они «ря­дом».

Поэтому в первых этюдах они пользуются «вторичными» впе­чатлениями (из увиденного в кино, в театре, прочитанного в кни­гах, из пересказов ситуаций, участниками или свидетелями кото­рых они сами не были. Мы должны направлять усилия и внимание учеников в область «первичных» впечатлений, фактов, чувств, т. е. впечатлений, взятых из живой, реальной действительности.

Поэтому мы категорически запрещаем, особенно на первых порах, пользоваться детективными сюжетами, оберегаем от сюже­тов о войне, запрещаем этюды претенциозные, литературные, со­чиненные.

Прежде чем познакомить читателя непосредственно со студен­ческими этюдами, хочется сделать одну существенную оговорку., Ни в коем случае нельзя относиться к предлагаемым заданиям и описанным этюдам догматически, как к некому типовому своду, как к задачнику, примеры из которого можно решать, имея уже готовый ответ.

Данную логику этюдных заданий следует рассматривать толь­ко как определенный, частный путь в процессе воспитания актера, пользоваться которым необходимо творчески, учитывая не только своеобразие класса, но и педагогические пристрастия. А главное «слышать» и «видеть» время, ход которого ежедневно меняет мно­гое. Педагогика, «глухая» к жизненным переменам, рискует стать мертвой.

Педагогика, как и искусство, вечная «езда в незнаемое».

**ЭТЮДЫ НА ЗНАКОМОЕ ДЕЛО**

**НА СЕЛЬСКОХОЗЯЙСТВЕННЫХ РАБОТАХ**

**На посту**

Наш третий трудовой семестр начался работой в колхозе. Се­годня я дежурю по кухне. Шесть часов утра. Надо начистить кар­тошку и поставить ее варить. Повара еще спят. Растапливаю плиту, сажусь чистить картошку. Времени в обрез. Дымит плита. По­чему? Пытаюсь выгнать дым ватником, не выходит. Почему же все-таки она дымит? Кажется, я не открыл вьюшку. Где она? Нашел, открыл. Дым выходит. Но и время ушло: теперь одному не успеть, надо идти звать на помощь ребят.

**Энтузиаст**

Овощной склад. У ящиков с капустой стоит автомобиль. Время обеда. Выполнять срочную работу некому. Я прихожу один и на­чинаю грузить ящики. Первые несколько ящиков «идут» легко, но чем дальше, тем больше чувствую усталость. Неожиданно один из ящиков срывается и падает мне на ногу. Заканчиваю работу и ухожу искать «грузчиков»,

**Мышелов**

Прихожу на поле, ребята мои где-то далеко, в стороне. Сажусь возле кучи турнепса обрезать ботву. Вдруг вскакиваю — маленькая мышка прячется в соседней куче. Я осторожно разбрасываю кучу, разгребаю ее, вот она, мышка... Я падаю, прижимаю ее животом, вытаскиваю, кладу в рабочую варежку и иду показывать ребятам.

**Преодоление**

Утро. Я просыпаюсь. Заболел. Беру с полки зеркальце. Смотрю горло. Красное. Кладу зеркало на полку. Опять ложусь. Пытаюсь уснуть. Не получается. Решаю идти на работу. Хоть чем-нибудь помогу ребятам. Встаю, одеваюсь. Принимаю таблетку аспирина. Беру секач, которым рубят турнепс. Иду на работу,

**8 глава**

**ДОМАШНЯЯ РАБОТА**

**Кухарка**

К приходу родителей мне нужно разогреть обед и погладить белье. Весь день я пробегала, откладывая это неприятное занятие.

Беру будильник и иду с ним на кухню. Без пяти пять. Включаю утюг, ставлю кастрюлю на плиту. Достаю одеяло, стелю его на стол, кладу мамину юбку. Из-под плиты вытащила банку, вымыла и на­лила в нее воды.

Утюг еще не нагрелся, поэтому я опять занялась обедом. Слы­шу потрескивание утюга, бросаю все и начинаю гладить юбку. Жарко. Оставляю утюг и иду открыть окно. Утюг настолько нака­лился, что за это время подладилась юбка. Что делать? Хватаю тряпку, лежащую на батарее, мочу ее в банке с водой, отжимаю, кладу на подпалину и придавливаю утюгом; меня обжигает па­ром.

**Свидание**

Влетаю в комнату. Смотрю на часы. Через пять минут уже должна прийти Ира. Сегодня она впервые будет у меня дома. В ком­нате полный развал. Кровать не застелена. Принимаюсь за нее. Потом убираю все со стола. Беру веник, подметаю. Стукнула дверь лифта. Нет, это соседка. Смотрю на себя в зеркало. В шкафу есть свежая рубашка, надеваю ее. Оглядываю комнату. Порядок. Опять беру зеркало. Причесываюсь. Стукнула дверь лифта. Ставлю зер­кало на стол, но не вижу, как ставлю. Зеркало падает на пол. Раз­дается телефонный звонок. Бегу к телефону. Звонит Ира: она не может прийти, потому что неожиданно заболела ее мама. Плетусь в комнату и начинаю собирать осколки разбитого зеркала.

Наказание

Собираюсь в гости. Опаздывая, делаю сразу несколько дел: включаю воду в ванной, наливаю стакан молока и режу булку, что­бы быстренько поесть. Бегу к шкафу, выбираю платье, которое мне больше всего идет, причесываюсь, подкрашиваю глаза и начинаю искать новые туфли. Времени остается совсем мало. Туфли в шка­фу на верхней полке. Я встаю на стул, достаю коробку, спрыгиваю и подворачиваю ногу.

**МОЯ КОМНАТА**

**Реформа**

Мне хочется, чтобы шкаф стоял поперек моей комнаты, разде­ляя ее на две половины, ковер лежал бы на полу, а не висел на сте­не. Я дождался пока родителей не будет дома, чтобы сделать все тайком и поставить их перед фактом. Начинаю передвигать мебель. Измеряю ее габариты. Разгружаю шкаф и книжную полку, иначе не сдвинуть.

Оказывается, шкаф не становится поперек, а диваном я исцара­пал весь пол.

Времени мало, вот-вот придут родители. Я уже готов все поста­вить на место, но полка не сдвигается, толкаю ее и она развалива­ется. Я оказываюсь на куче досок среди книг и вещей, разбросан­ных по комнате.

Тут я слышу щелчок входной двери: пришли родители. Я бегу к ним навстречу, чтобы как-то подготовить их к «сюрпризу».

**Наводнение**

Утро. Я только что умылся и вхожу в комнату, чтобы сложить нужные тетради. Вдруг слышу странное журчание. «Может быть, кран на кухне течет?» Иду и проверяю кран — он молчит. Я возвращаюсь в комнату и замечаю, что на полу под окном на моих гла­зах растет лужа. Разъединились трубы батареи. Надо вызвать во­допроводчика... А что он сделает? Тут надо всю сеть перекрывать. Перекрыть?! Ведь где-то есть специальный кран! Вот он. Плоско­губцы нужны... Быстрей, быстрей... Где-то под кроватью ящик с инструментами... Ага, вот...

Поддается, еще чуть-чуть. Кажется, поток меньше. Все — до упора! Ужас, вода пошла еще сильнее. Только сейчас замечаю, что ботинки и обшлага брюк мокрые. Приношу из ванной таз, тряпки — кидаю на пол. Не переодеваясь, бегу за слесарем.

**Рационализатор**

Воскресенье. Убираю пылесосом квартиру. Мама сказала, что перед тем как пылесосить, надо вытереть пыль с мебели. Я решил все сразу сделать одним пылесосом.

Все идет нормально. Остался туалетный столик. На нем мами­ны украшения. Не замечаю, как пылесос засосал сережку, но ус­лышал звон, а потом увидел, что на туалете осталась только одна. Надо вытащить ее, пока не вошла мама.

Открываю пылесос и нечаянно переворачиваю его, пыль разле­тается по комнате. Нахожу сережку, закрываю пылесос и начинаю убирать заново.

**МОЯ ПРОФЕССИЯ ИЛИ ХОББИ**

**Мастер**

С нужным инструментом в деревянном ящике и - с замком под­хожу к входной двери. Предварительная работа уже проделана, осталось вставить замок и закрутить шурупы.

Аккуратно вставив замок, закручиваю шурупы. Несколько раз для пробы открываю и закрываю дверь. Что-то не так. Беру топор и кончиком подправляю дырку защелки. Выхожу на лестничную площадку и закрываю дверь, но сразу понимаю, что совершил оп­лошность. Дверь захлопнулась. Зная, что других ключей не найти, обухом топора выбиваю только что вставленный замок. Дверь от­крыта, замок сломан, нужно покупать новый.

**Помеха**

Я прихожу в театр на концерт, в котором исполняю сольный но­мер на скрипке. Есть немного времени настроить скрипку после мо­розной дороги. Открываю футляр, достаю скрипку, начинаю настра­ивать ее. Перетянутая струна лопается. А до выхода минут 10. Быст­ро достаю из футляра запасную струну. Сняв обрывок, закрепляю новую. Настраиваю скрипку. Пробую начало концерта для скрип­ки. Все благополучно. Выхожу на эстраду.

**Гурман**

Я выбираю место, где буду делать лунку во льду. Снимаю рюк­зак, очищаю от снега место сверления. Затем воротом делаю лунку. Из рюкзака достаю черпак, чтобы очистить лунку от кусочков льда. Достаю удочку, прицепляю на леску груз, опускаю в лунку. Изме­ряю глубину дна. Затем налаживаю леску так, чтобы учесть рас­стояние блесны до дна.

Опустив снова удочку в воду, ловлю на блесну. Вспомнив, что у меня в рюкзаке еда, достаю ее, с удовольствием ем. Пока ел, про­зевал клев.

**Симуляция**

Пришла на работу с небольшим опозданием. Все уже на своих местах. Быстро иду к столу начальницы, беру там маленькие чер­тежики. Это моя ученическая работа. Кладу на свой стол. Выни­маю из портфеля книгу, кладу ее в выдвижной ящик и открываю на нужной странице.

Беру кальку. Смазываю ее маслом с бензином—жидкостью для лучшей прозрачности. Растираю хорошенько и складываю друг на друга чертежи, а наверх кальку. Закрепляю чертеж с че­тырех сторон.

Ставлю с правой стороны инструменты и баночку с тушью, от­крываю ящик с книгой, читаю. Но чувствую, что за мною следят. Я быстро пытаюсь набрать в рейсфедер тушь ручкой, у меня застре­вает перышко, вынимаю, но оно выскакивает и пачкает кальку. Пытаюсь собрать тушь промокашкой. Беру резинку и стираю кляк­су. Но полностью пятно не исчезает. Тогда беру бритву, рука не­много подрагивает и врезается неожиданным движением в кальку.

Чтобы скрыть волнение, беру яблоко, грызу. Одновременно с чертежа снимаю кальку, скатываю в комок, запихиваю в ящик и выхожу с яблоком в коридор.

**9 глава**

**ЭТЮДЫ НА ТРИ СЛОВА**

**ПИСЬМО. ВОДА. ОГОНЬ.**

**Спасение**

Я заблудился в тайге, весь день плутал, искал дорогу — не на­шел. Дождь лил весь день. Мокрый, голодный и усталый, я наткнул­ся на охотничью избушку. Освободил заваленную дверь, вошел, огляделся: нары, стол, железная печка, топор, дрова. Я разделся, отжал мокрую одежду и хотел растопить печь, но не смог зажечь спичку. Они отсырели. Выбрав самую сухую, поискал растопку и

увидел записку. Из текста я понял, где лежит еда. Отыскал сухари, сахар, поел и, вернувшись к печке, решил все же ее затопить. Запи­ску хотел бросить в печь, но, перечитав до конца текст, в котором описана дорога, разгладил ее, положил на стол, сверху положил спички, натянул на себя мокрую одежду и пошел искать дорогу.

**Поиск**

Пробираюсь по узкому проходу катакомб. Наконец вылезаю в довольно просторную пещеру. Здесь никого нет. Это обычное ме­сто стоянки ребят. Они должны меня здесь ждать. Зажигаю свечу. Ищу какие-нибудь знаки, надписи. Что-то капнуло за шиворот. Смотрю на потолок, он весь в каплях. Подставил руку, капнуло еще и еще... выпил. Увидел надпись на стене: «Ищи под камнем», ищу камень. Нашел. Поднимаю камень, но в это время гаснет свеча. За­жигаю снова и обнаруживаю, что каплей с потолка загасило свечу. Ставлю свечу в другое место. Поднимаю камень, вытаскиваю пись­мо. Беру свечку и иду по указанному мне маршруту.

**Ожидание**

Берег озера. Я вожусь с костром в ожидании товарищей, кото­рые на лодке отплыли в глубь озера ловить рыбу. Уже стемнело, но их все нет. Закрадывается подозрение, что они могут вернуться домой другим путем. Надо ждать. Разуваюсь, сушу портянки и са­поги. Но терпение кончилось. Я собираюсь уйти. На всякий случай, если они вернутся, надо сообщить им о своем уходе, но как? Решаю у костра утрамбовать землю и написать «письмо». Заливаю костер водой и место для письма. Теперь можно писать: «Не дождался, ушел домой».

Еще раз всматриваюсь в темноту озера, прислушиваюсь. Тишина. Забираю вещи и ухожу.

**ПЕСОК. ВОДА. ОГОНЬ.**

**Сигнал**

Нам с другом надо зажечь бакен, так как скоро будет гроза. Сталкиваем с песка лодку, отплываем. Усиливается ветер. Подплываем к бакену. Зажечь его удается не сразу. Наконец наши стара­ния завершаются успехом и мы плывем к берегу.

**Оплошность**

Беру бредень, иду к озеру. Разворачиваю его и замечаю, что одного груза нет.

Иду в палатку, беру мешочек, набираю песок — это груз, при­вязываю его. Вхожу в воду. И когда сделал полкруга и обернулся лицом к палатке, вижу, что она горит. Наверное, загорелась от бро­шенной мною сигареты. Бегу, срываю палатку. Запутался в сети, падаю. Лов сорвался, иду разводить костер и сушиться.

**Процедура**

Вхожу в комнату, раздеваюсь, достаю из шкафа песочные часы, приношу из кухни тазик и половичок, ставлю на огонь чайник с во­дой, затем выливаю воду в тазик, высыпаю туда из пакетика горчи­цу, размешиваю и ставлю в тазик ноги, но тут обнаруживаю, что тазик течет, быстро надеваю на ноги тапочки и, заткнув дырку ру­кой, уношу тазик в кухню и выливаю воду в раковину.

**КОСА. ВОДА. МИНА.**

**Разведчик**

Пионерлагерь. Турпоход, отряд на привале. Меня как старосту послали в ближайший колхоз разведать, можно ли купить молоко, продукты. Жарко. Снимаю кеды, иду босиком. Вижу, в канаве —. коса. Сбрасываю рюкзак, беру косу — старая, ржавая. Пробую ко­сить: получается. Но вдруг — коса носом в землю — раз, потом мне в ногу. Ого, поранил! В шагах десяти маленький ручеек на дне канавы, бегу промыть рану (беру с собой фляжку). Вода прохлад­ная, приятно. Поскальзываюсь, падаю. Руки нащупывают что-то железное — не моя ли фляжка? Тащу, в руках блюдце, железное, зеленое... Мина... Руки сами опускаются в воду... Мина опять в во­де. Пячусь назад, вылетаю на берег, хватаю рюкзак, хочу убежать, но сообразив, что кто-нибудь- еще может наткнуться на нее, обла­мываю длинную ветвь, возвращаюсь поближе к мине, втыкаю вет­ку рядом, привязываю к ней платок. Убегаю.

**Соревнование**

Сегодня у нас в группе соревнование на лучшего косца. Я при­шла на свою делянку. Жара сумасшедшая. Снимаю футболку и бегу к воде. Моюсь. Выпрямляюсь во весь рост. Вижу, что ребята ушли вперед, я отстала и теперь свободна! Могу плескаться, могу загорать, могу есть. Далеко-далеко откидываю косу, снимаю тре­нировочные брюки, достаю еду, бутылку со сладким чаем, и сажусь на берегу речки.

Жарко. Я прыгаю в воду. Шлепнувшись животом, цепляюсь под водой за проволоку. Из-за нее я здорово стукнулась о камень в во­де. Швыряю на берег камень, но проволока не выдергивается ни с первого, ни со второго раза. Я уже не могу остановиться и тащу ее изо всех сил. Наконец, она поднимается из воды и упирается в берег. Там где-то в обрыве ее конец. Подхожу к обрыву дергаю изо всех сил еще раз — никакого результата. Может быть, там клад,

ну, если даже не клад, то все равно интересно, чем она кончается. Пальцами не получается. Помогаю острым концом косы. Что-то скребнуло там. Правда, косой неудобно, но больше ничего под ру­ками нет. Разрываю землю и достаю железный ящичек. Опускаю этот ящичек на песок. Вытираю руки, вдруг слышу какой-то скрип и тиканье. Мина! Что делать — остаться здесь, чтобы предупредить, если кто-нибудь подойдет, или бежать в деревню? Бегу, но не успе­ваю сделать и десяти шагов, раздается взрыв. Падаю. Поднимаюсь. От косы не осталось ничего. Нет и моего тренировочного костюма. Я грязная бегу в деревню.

Розыгрыш

Я с сестрой пришла на поле рано утром, чтобы косить. Работать начали вместе, но Татьяна все время отстает, я подшучиваю над ней. Вскоре она совсем скрывается за высокой травой, может быть, села отдохнуть. Я останавливаюсь утолить жажду. Зову сестру — не отзывается. Наверное, разыгрывает меня. Крадучись подбира­юсь к тому месту, где прилегла Татьяна. Решаю подшутить: выли­ваю на нее неожиданно полбидона воды. Но Татьяна не поднима­ется с земли. Она не двигается, не реагирует. Кричит мне, чтоб я не подходила. Она обнаружила мину.

После некоторой борьбы мы ставим сигнал — осторожно! И бе­жим в село предупредить людей.

Улов

Спускаюсь с берега на плот, перекидываю багор, веревку. От­толкнулась. Выплываю на середину, вижу лилии, подгребаю к ним ближе. Беру косу, пытаюсь дотянуться до них и срезать. Падаю в воду. Взбираюсь обратно на плот. Убедившись, что никого нет, раз­деваюсь и выжимаю одежду. К плоту прибилось что-то круглое, с шипами. Подняла. Тяжелая штука. Размахнулась и швырнула.

Взрыв! Столб воды. Падаю ничком на плот. Поднимаюсь, а кру­гом мертвая рыба. Беру багор и гребу к берегу, скорей от этого кладбища.

**10 глава**

**ЭТЮДЫ НА ОПРАВДАНИЕ**

Темы: находка, появление милиционера, сюрприз, темнота, ро­зыгрыш, тренинг.

**НАХОДКА**

**Реликвия**

Работая на каменоломне, попадаю в пещеру. Глаза привыкают к темноте. Вижу скелет, винтовку и гранату. Нахожу истлевший планшет. Осторожно достаю документы. Листки отсырели и ничего не разобрать. Поднимаю винтовку и, взяв документы, выхожу на­верх. На прикладе еле заметны 18 вырезанных ножом отметок. Заворачиваю документы в платок, беру винтовку и ухожу, закрыв вход камнем.

**Открытие**

Я привожу из соседнего двора песок в тачке для детской пло­щадки. Нахожу неожиданно в песке старинную денежную купюру, а я — нумизмат! Тут уж не до малышей. Начинаю разрывать пе­сок — может быть, есть еще деньги? Денег больше нет. И вдруг я узнаю купюру из моей коллекции, значит, ею играл мой брат и по­терял. Срочно бегу домой! Я ему задам!

**ПОЯВЛЕНИЕ МИЛИЦИОНЕРА**

**Жертва тренинга**

Я хожу по вокзалу и внимательно посматриваю по сторонам. Замечаю подозрительный взгляд милиционера, опускаюсь на ска­мью. Милиционер подходит ко мне и требует показать документы. Я роюсь в карманах, но ничего не нахожу. Тогда милиционер при­казывает мне следовать за ним в отделение. Я заявляю, что его действия необоснованные: ведь я не нарушал порядка, никому не мешал. Я просто студент театрального вуза и пришел на вокзал для выполнения творческого задания.

Милиционер начинает приводить мне факты неблагонадежно­го поведения: долгое стояние у камеры хранения, жалобы женщи­ны, с которой я не спускал глаз целых полчаса и т. д. Мне не уда­ется убедить милиционера, и я иду за ним в отделение.

**Забота**

Ночью, в темном переулке идут двое, на некотором расстоянии друг от друга. Идущий впереди останавливается, останавливается и другой. Идущий впереди ускоряет шаг — ускоряет и идущий сзади.

Наконец, первый останавливается и ждет своего преследователя. Тот осторожно подходит. Это — милиционер. Он решил на всякий случай проводить позднего пешехода.

**Самозащита**

Гражданин, стоящий на троллейбусной остановке, позади себя замечает стенд для газеты. Читает и, найдя, видимо, что-то непри­ятное для себя, выбрав подходящий момент, срывает газету со стен­да. Затем, увидев на другой стороне улицы газетный киоск, пере­ходит дорогу.

Спросив продавца, есть ли в продаже эта газета, просит про­дать все, что есть. Продавец в недоумении. Гражданин настаивает, и продавец, согласившись, начинает подсчитывать газеты. Схватив всю пачку и бросив продавцу 5 рублей, покупатель собирается убе­жать, но рядом стоит милиционер. Он давно наблюдает за этим странным гражданином и предлагает пройти в отделение милиции.

**СЮРПРИЗ**

**Контрабанда**

Спряталась в ванной и крашу волосы. Вот будет сюрприз. Ког­да уже все волосы в краске, вдруг неожиданно стучит мама.

Все валится из рук, разбивается флакон. Пытаюсь все спря­тать, убрать, вымыть волосы, а стук продолжается. Тогда обматы­ваю голову полотенцем и открываю дверь, а мама уже ушла из дома.

**Неудача**

Скоро Новый год. Несу домой елку. Тихо подхожу к дверям, вынимаю ключи и, неслышно вставив ключ в замочную скважину, открываю. С криком: «А вот и я» — влетаю с елкой в руках в ком­нату. Дома никого нет. Все в гостях. В коридоре стоит уже куплен­ная елка.

**Побег**

Прихожу домой после занятий. Уже поздно. В соседней комна­те спят родители.

Верхний свет не зажигаю. Натыкаюсь на предметы (стол, стулья), включаю настольную лампу.

На столе лежит письмо. Вскрываю конверт. Меня ждут. Надо тихо и незаметно уйти. Гашу свет. Ухожу, с грохотом уронив по до­роге стул.

**Подарок**

8 марта я купил маме подарок — хрустальную вазу и цветы. До парадной нес все это в коробке. Подойдя к двери, вынул пода­рок, открыл дверь и увидел, что свет на лестнице почему-то выклю­чен. Меня это несколько встревожило, хотя я живу на 2-м этаже и подниматься невысоко. Дойдя благополучно в темноте до своей двери, я позвонил, но никто не открыл. Мамы дома не было.

**Перестраховка**

Взял на время у приятеля магнитофон с редкими пленками. Возвращался домой ночью. На лестнице темно. Сзади шаги. Бы­стро открыл дверь. Захлопнув ее, прислушался. Тихо. Показалось. Иду в комнату, включаю свет.

Неожиданный поворот

Приехала на каникулы домой. Открыла дверь, зашла, разделась. Поставила на стол цветы, огляделась, осмотрела свои вещи — стол, книги, игрушки. Сходила на кухню, чтобы приготовить к приходу родителей праздничный стол, как-то украсить комнату. Вдруг среди старых газет вижу записку:

«Уехали в отпуск. Если можешь, дождись».

**ТЕМНОТА**

**Курьез**

Собираюсь на концерт. Надо побриться. Пока ищу бритву, вне­запно гаснет свет. В темноте пытаюсь понять в чем дело, меняю пробки. Ударило током. Решил побриться в парикмахерской. Ищу деньги. Мелочь укатывается под мебель. Ползаю со спичкой, осно­вательно наглотался пыли. В темноте одеваюсь, ищу ключ и выхо­жу на лестницу. Вдруг загорается свет. Времени в обрез. Убегаю.

**РОЗЫГРЫШ**

**Провокация**

Иду по улице. Увидел кошелек у самой урны. Подошел, накло­нился, но кошелек вдруг протащился по земле мимо меня и скрыл­ся в подворотне. Я понял, что это мальчишки разыгрывают прохо­жих, заскочил во двор, но никого не нашел.

**Важный разговор**

В телефонной будке девочка говорит с мальчиком, с которым «хочет дружить». К автомату подходят двое десятиклассников. Им надо куда-то срочно позвонить, а тут «малявка еще какая-то». А «малявка» с трудом налаживает трудные контакты с собеседни­ком. Старшим надоедает ждать, и они прогоняют девочку из будки. Набирают какой-то номер и говорят: «Вода есть? Набирайте в таз, сейчас перекроем». С удовлетворением они выскакивают из будки.

**Шутник**

Скучно. Дома делать нечего. Звонят в дверь. Не пойду откры­вать. Это сестра, у нее есть ключ, и все-таки всегда она звонит. Не пойду, не пойду, умер я, я мертвый... Сестра открывает дверь, вхо­дит в комнату. «Почему не открывал?» Молчание, лежу без движе­ния. Сначала сестра не замечает, потом подходит ко мне. Пытается растормошить меня, не поддаюсь. Сестра бежит к телефону, звонит в скорую. Я открываю глаза и хохочу. Весело!

**11 глава**

**ТРЕНИНГ**

**Работа над собой**

Вхожу в электричку, сажусь. Наблюдаю за соседом, изучаю его, закрываю глаза и вспоминаю, что на нем надето, какого цвета. От­крываю глаза и проверяю. Пытаюсь догадаться, кто он по профес­сии. Ему уже неловко. Он ерзает на скамейке, наконец, пересажи­вается. Я начинаю репетировать этюд, гребу багром, якобы плыву. Сосед настороженно, с опаской смотрит на меня. Приходится ухо­дить в другой вагон.

**Провал**

В кабинете начальника ЖЭКа. Спрашиваю, нужны ли дворники? Он отвечает: «Да, нужны. У вас документы есть?» Подаю ему пас-, порт, студенческий билет и разрешение на работу...Он предлагает мне сесть, а сам знакомится с моими документами. Включает ра­дио.

По радио слышна песня «Отговорила роща...». Незаметно для него начинаю делать упражнения — расправленные плечи, прямой позвоночник, носки врозь и шаги по одной линии. Взад-вперед, так несколько раз. Когда кончилась песня, вижу, что начальник ЖЭКа пристально смотрит на меня и говорит: «Вы знаете, я забыл, что дворники нам уже не нужны». У меня все та же вытянутая и неесте­ственная осанка. Говорю: «Извините», и, стараясь идти по одной линии, ухожу.

**Флирт**

Студентка 1-го курса только что вышла с занятий по актерско­му мастерству и бежит к телефонной будке, чтобы позвонить. Буд­ка занята, а рядом стоит и ждет какой-то юноша, жующий яблоко. Девушка «входит» в воображаемую будку и набирает вообража­емый номер на воображаемом диске. Но автомат «глотает» монетку. Прекрасно позанимавшись тре­нингом, она выходит из воображаемой будки и подходит к юноше: «У вас не будет еще одной монетки, у меня «съел автомат». У того изо рта падает яблоко. Очень довольная произведенным эффектом (значит, она все делала верно, раз ей поверили), исчезает. Юноша тоже пытается войти в ту «будку», откуда звонила девушка. В рас­сеянности он опускает настоящую монетку туда, где у девушки был автомат. Она падает на землю. Он, опомнившись, в недоумении уходит.

**Разные школы**

Я занят тренингом. В воображаемое игольное ушко вдеваю во­ображаемую черную нитку. Закрепив конец нитки и воткнув игол­ку в подушечку, я откладываю все в сторону. Начинаю новое уп­ражнение. Рублю «сук дерева». Зажигаю воображаемый костер и греюсь. В это время в комнату входит мой товарищ. Встав на то место, где у меня «костер», он начинает «гореть».

Пытаюсь рука-ми «тушить» на нем одежду, ничего не получает­ся. Хватаю воображаемое ведро и начинаю плескать на него «воду». Ему надоедает моя игра, он поворачивается и уходит. Оставшуюся воду выливаю в костер. Настроение испорчено.

**12глава**

**ЭТЮДЫ НА МУЗЫКАЛЬНЫЙ МОМЕНТ**

**Разоблачение**

Лег пораньше спать. Завтра мой день рождения. Но приходит сестра, и я встаю, тихо приоткрываю дверь. Сестра раздевается, а в углу новая гитара— подарок! Сестра проходит в другую комна­ту, потом в кухню. Тихо вхожу в комнату, где сестра спрятала ги­тару. Нигде не видно. Открываю шкаф — есть! Беру, развертываю подарок, настраиваю, пробую играть, потом снова убираю гитару и возвращаюсь к себе в постель. Входит сестра с гитарой и кладет ее возле меня.

**Провокация**

В общежитии. Занимаюсь. За стеной соседка упражняется на фортепиано. Дико фальшивит. Может быть, нарочно. Стучу в стену и напеваю верную мелодию.

Соседка не согласна — продолжает играть неправильно. Это наш старый спор. Повторяю процедуру. Соседка стоит на своем. Начинаю искать ноты. Убеждаюсь, что прав. Собираюсь идти к ней, но вспоминаю о задании. Сажусь заниматься. Соседка продол­жает играть неправильно. Хватаю ноты и иду к ней.

Победа

Я — дрессировщица пантер. Репетирую номер, но Пока не полу­чается. Багира сегодня не в духе. В другом зале кто-то включил транзистор, музыка успокаивает пантеру, заставляет войти в ритм. Номер налаживается.

**Состязание**

Через стенку слышно, как соседка, убирая в комнате, поет. Тог­да с другой стороны вторая соседка включает приемник. Первая усиливает пение, вторая — звук приемника... Я не выдерживаю и начинаю нарочито громко играть на рояле — музыка и пение за стеной прекращаются.

**Исцеление**

Прихожу домой с зубной болью. Готовлю компресс, ложусь. Боль не проходит. Выше этажом кто-то начинает ритмично бара­банить металлическим предметом по батарее. Это заставляет меня взять метлу и постучать в потолок. Удары не прекращаются. Стучу по батарее, бесполезно. Может быть, слабо стучу? Выбираю пред­меты потяжелее, увлекшись, начинаю тоже выстукивать ритмы. На­конец звуки наверху смолкли. Перестал болеть зуб.

**Солидарность**

Я нахожусь в одной из воинских частей. Летняя ночь. Мне надо уйти в самовольную отлучку, так как меня ждет девушка. Стены высоки. Выйти за пределы части можно только через «КПП», где дежурит дневальный.

Я прошу его пропустить меня, но он не соглашается. Пытаюсь разжалобить, подкупить его, но он непреклонен, так как уже отси­дел на гауптвахте за сочувствие. Я вспомнил, что он очень любит гитару и песни. Возвращаюсь в казарму, беру гитару, подхожу к дверям «КПП» и начинаю петь песню о часовом и девушке. Бла­годарный дневальный забирает у меня гитару и отпускает в само­вольную.

**Дебют**

Итак, я полотер. Первый рабочий день начинаю в старинной квартире. Огромная комната, на стенах картины, шкафы с книга­ми и какими-то непонятными безделушками, вазы, посуда. Чувст­вую какое-то раздражение. Вдруг за стеной раздаются звуки роя­ля. «Хозяйка играет! Вот бездельники!» Раздражаясь, начинаю все быстрее натирать пол. Незаметно вхожу в темп музыки: «раз, два, три... раз, два три...» Вроде, как вальс. Я танцую сам с собой н увлекаюсь все больше: раз, два, три, раз, два три... А!!! Со стола сбиваю вазу... Звон на всю квартиру... Музыка прекратилась. Сюда идет хозяйка... Бежать!

**Эксперимент**

Вечер. Только что ушли гости. Надо отнести посуду на кухню, чтобы не ворчала мама. Несу. Посуда звенит. Надо поправить фу­жер. Вот так. Опять звенит. А если поставить так? Звенит. Что это? Дили, дили, дили... «Корневильские колокола». А если подпрыги­вать? Настоящая музыка! Ой, разбил фужеры... Скорее скрыть сле­ды преступления. Мама мне этого не простит.

**Несостоявшаяся запись**

Я случайно стер фондовую запись пения соловья, необходимую для оформления спектакля. (По профессии я — техник звукозапи­си). Приношу на студию соловья в клетке, купленного мной на птичьем базаре. Приспосабливаю магнитофон и сам начинаю «по­свистывать соловьем», приглашая тем самым натурального соловья на запись. В любую минуту я готов к записи (держу палец на кноп­ке). Но соловей не поет. Наверное, он голоден. Вытаскиваю его из клетки, ищу, чем бы накормить. Соловей вырывается из рук и мгно­венно выпархивает в открытое окно. Подбегаю к окну и вижу: он сел на ветку шелковицы. Отхожу от окна и буквально через несколь­ко секунд слышу пение моего соловья. Но писать я уже не могу: мешают уличные шумы.

**13 глава**

**ЭТЮДЫ ПО РЕПРОДУКЦИИ**

**Насилие**

***(И. Репин. «Портрет старика»)***

В деревню приехал фотограф снимать деревенский пейзаж, быт, людей. Он видит, как вдоль огорода какой-то пожилой мужчина плетет плетень. Подходит к нему и просит, что бы тот попозировал. Старик неохотно соглашается, но все позы, которые он принимает по просьбе фотографа, получаются неестественными. Тогда он от­казывается от позирования и продолжает свое дело. Фотограф сни­мает его, благодарит и уходит.

**Досрочно**

***(А. Пластов. «Весна»)***

Когда мы возвращались с гуляния, Вере стало совсем плохо. Я уложил ее в кровать и вызвал врача. Звонок. Открываю дверь. Входит врач. Провожаю его в комнату к жене. Меня он туда не пу­скает. Пытаюсь отвлечься, ищу какое-нибудь занятие: ставлю гре­ться чайник, накрываю на стол... Не помогает. Поняв, что отвлечь­ся ничем не смогу, подхожу к двери в ее комнату и прислушиваюсь. Ничего нельзя понять. Но вот открывается дверь и выходит врач. Жену надо срочно везти в роддом.

**Преображение**

***(А. Марке. «Набережная Сены»)***

Просыпаюсь, звонит будильник, за окном хмуро, в комнате хо­лодно. Встаю. Пол холодный. Одеваюсь. Иду умываться. Вода так­же холодная. Возвращаюсь в комнату и вижу, что дома напротив кз серых стали розовыми, крыши — золотистыми, асфальт сирене­вый, от фонарных столбов легли синие тени. На несколько мгнове­ний показалось солнце. Как красиво. Может, успею! Делаю набро­сок на листе бумаги. Хватаю стакан и бегу в ванную за водой для красок. Возвращаюсь в комнату, но снова все стало тусклым, се­рым. Солнце спряталось совсем.

**Профессионал**

***(К. Петров-Водкин. «Натюрморт»)***

Я — фотограф. Мне надо сделать рекламу. Достаю из стола б рюмочек, бутылку коньяка и 3 лимона. Расставляю все это на сто­ле, коньяк разливаю по рюмочкам. Начинаю устанавливать свет. Замечаю, что некоторые предметы затемняются. Начинаю пере­ставлять рюмки. Одну выпиваю. Установив свет, ставлю на место фотоаппарат. Свет приходится опять чуть-чуть подправить. Пере­ставляю подсветки, передвигаю снова рюмочки, бутылку. Выпиваю еще одну, потом еще. Отходя от стола, роняю подсветку, приходит­ся свет устанавливать заново. Выпиваю еще одну рюмку. Наконец, все налажено, но в рюмки нечего налить. Снимаю так — пустую бу­тылку и рюмки. Готово!.. Оказывается, забыл зарядить пластину.

**Воскрешение**

***(А. Тулуз-Лотрек. «Сидящая Ша Ю-као»)***

В антракте обессиленные клоуны лежат в своей уборной. Один из них находит под кушеткой полузасохший цветок. Наливает воду в бутылку и ставит туда цветок. Тогда другой начинает собирать воображаемый букет. Завязывается игра. Появляются воображае­мые ваза, стол, скатерть, огромное блюдо с поросенком, шампан­ское, начинается банкет. Один закуривает воображаемую сигару, другой — начинает пускать воображаемые мыльные пузыри. Самым большим пузырем клоуны начинают играть в волейбол. В разгаре игры один из них сбивает со стола бутылку с цветком. Иллюзия пропала, но усталости как не бывало. А1ожно снова на арену!

**Выбор**

***(М. Нестеров. «Портрет Павлова»)***

Лето. Вечер. Маленькая больница в селе. В операционной —> больной, попавший в катастрофу. Я жду из города опытного врача. Я, молодой хирург, сам боюсь делать операцию. Входит фельдшер. Он говорит, что ждать уже становится опасным. Тогда я начинаю готовиться к операции.

**Находка**

***(А. Рублев. «Троица»)***

Я — художник. Рисую этюды. Вдруг начался дождь. Вижу не­большую заброшенную церквушку. Забегаю под навес. Дождь все идет. Замечаю разбитое окно. Влезаю внутрь церкви, ставлю у стенки мольберт. Оглядываюсь. Полупустой зал. По стенке иду вглубь. Зажигаю спичку. Замечаю на стене следы краски. Иду дальше. Уперся в другую стенку. Зажигаю еще одну спичку... и за­мираю от неожиданности: на меня со стены смотрят большие про­долговатые глаза. Бросаюсь к стене. Пристально рассматриваю. Это древняя икона. И, видимо, очень редкая. Не веря своим глазам., еще раз зажигаю спичку. Теперь о находке надо сообщить в здеш­ний музей. Забираю мольберт. Дождь почти кончился. Вылезаю через окно и ухожу.

**«ПЕРВЫЙ РАЗ В ЖИЗНИ»**

**Риск**

Я — канатоходец и сегодня впервые репетирую новый опасный трюк. В руках у меня два факела, на голове чаша с огнем, но глав­ная сложность номера в том, что я репетирую без страховки. Я от­цепил лонжи и сделал первые шаги по проволоке. Вернулся. Нет, надо пробовать. Решаюсь. Пошел! Получилось! В первый раз по­лучилось! Надо пробовать еще и еще.

**Рубикон**

Утро. Никого нет. Я должен преодолеть страх и прыгнуть с трам­плина. Раздеваюсь. Захожу на трамплин, смотрю вниз. Размахи­ваюсь, спускаюсь по лесенке к воде, обливаюсь и опять поднима­юсь на трамплин. Разбегаюсь, останавливаюсь. Подхожу к краю, зажмуриваюсь. Опять отхожу. Если со счета 5 не прыгну — значит, я безвольный, трусливый человек! 1... 2... 3... 4... бегу, прыгаю. Вы­нырнул. Выплываю к берегу. Еще раз разбегаюсь. Прыгаю, выплы­ваю, одеваюсь и ухожу.

**Первая попытка**

Мне очень хочется научиться грести. Беру лодку напрокат. При­ладил весла в уключины и отталкиваюсь от берега. Весла все вре­мя сбиваются, и я кручусь на одном месте. В довершение всего ви­жу, что лодка протекает: вода заметно наполняет ее. Вычерпываю воду консервной банкой, хочу заткнуть течь, но не могу отыскать ее. Приходится спешно править к берегу.

**Крещение**

Студент за кулисами ждет выхода на сцену, сегодня ввод в его первый спектакль. Подходит многоопытный артист и, так как за ку­лисами больше никого нет, начинает рассказывать студенту анек­дот, который сам только что услышал.

Рассказав половину, извиняется: его выход. Возвратясь, он до­сказывает анекдот. Студент, польщенный таким вниманием, стара­тельно смеется. В этот момент артист спрашивает: «Кстати, это не тебя вызывал режиссер?» Студент в ужасе ждет выговора от ре­жиссера.

**Фиаско**

Приехал вчера в деревню к родственникам. Хочу чем-нибудь им помочь. Вижу пустые ведра, беру веревку и иду к колодцу.

Привязываю ведро к веревке, спускаю его в колодец. Долго не могу зачерпнуть воду. Наконец это удалось. Цепляю веревку к ва­лу и начинаю вертеть его. Все получается как надо! Когда ведро появляется на поверхности, отпускаю ручку ворота, протягиваю ру­ку к ведру, но оно летит вниз, ручка начинает вертеться, бьет меня по голове, я падаю. Поднимаюсь, ощупываю голову. Огромная шишка и ссадина. Пробую снова поднять ведро, но обнаруживаю, что веревка оборвалась и ворот пуст. Беру второе ведро и плетусь домой просить прощения и помощи.

**Подражание**

В школе двух мальчишек поймали за курением. Прихожу до­мой, никого нет. Ищу папиросы, хочу тоже попробовать.

Вспоминаю, что папиросы лежат на буфете, ставлю стул, иначе не достать. Достаю папиросы, иду за спичками. Пытаюсь прикурить. Но не умею. Боюсь огня. Наконец получается, правда, кашляю. Ин­тересно, как я выгляжу. Приношу зеркало. Красуюсь, вспоминая, как это делают в кино или просто старшие.

Пробую затянуться. Дым лезет через горло в нос. Преодолеваю неприятные ощущения. На лестнице хлопнула дверь лифта. Зна­чит, кто-то идет домой. Пытаюсь погасить папиросу. Прячу короб­ку с папиросами на шкаф и падаю со стула.

Больно ушибся. Хватаю зеркало и убегаю в другую комнату.

**14 глава**

**«МОЛЧА ВДВОЕМ»**

**Поединок**

Пляж. Человек бросает в воду камешки. Подходит второй. Де­лать ему нечего. Наконец занятие нашлось. Он присоединяется к бросающему. Возникает соревнование. Оно становится все острей и острей. Конкуренты, делая вид, что не обращают внимание друг на друга, стараются забросить камень как можно дальше. Первый явно проигрывает, но уходит с видом победителя.

**Передержка**

Последний автобус. Двое сидят друг перед другом. Она ловит взгляд юноши, но он застенчиво отводит глаза. Завязывается мол­чаливый диалог. Оба едут из театра, полны впечатлений. Хочется поделиться, но завязать знакомство не так просто. Наконец девуш­ка роняет платок, парень его поднимает, их руки встречаются. Они уже сидят рядом, но заговорить так и не решаются. Вскоре она вы­ходит из автобуса, а знакомство так и не состоялось.

**Диалог**

Живу я в старом доме с очень узким двором. Напротив моего окна окно девушки. Она недавно вселилась в дом, и мы до сих пор не познакомились.

Солнечный, весенний день. Часов одиннадцать. Я вернулся с удачно и быстро прошедшего экзамена. Настроение прекрасное, и как-то сама собой вспомнилась эта девушка. Распахиваю штору и вижу, что она сидит у открытого окна и занимается. Я раскрываю окно и смотрю на нее, удивляясь своей смелости. Она не видит ме­ня. Слишком углубилась в книги.

Сегодня я не настроен отступать. Беру зеркальце и навожу на нее зайчик. Она отрывается от книг. Понимает, в чем дело, и не­вольно улыбается. Но нельзя же вот так прямо и познакомиться. Девушка снова углубляется в книги.

Я беру со стола зеркало побольше, навожу на нее. Она с тру­дом удерживает смех и отворачивается. Снимаю со стены огромное зеркало и, поставив его на подоконник, навожу зайчик на нее. Она смеется и смотрит на меня. Вот, вот я скажу что-нибудь. Но тут зеркало соскальзывает с подоконника и летит вниз. Катастрофа. Девушка растерянно смотрит на меня. Я знаками приглашаю ее вниз собирать осколки и бегу во двор.

**Новичок**

Веду друга впервые на ночную рыбалку. Объяснил ему, что на­до молчать, чтобы не спугнуть рыбу. Раздеваемся, берем бредень и тянем вдоль берега.

Друг попал в яму, забарахтался, кричит. Рыба распугана. Ухо­дим искать новое место.

**Дубль**

Ночь. Дождь. Двое ползут по железнодорожной насыпи. Че­рез несколько минут пройдет вражеский эшелон, который необхо­димо уничтожить. Они перерезают колючие заграждения и протя­гивают шнур. Проходит часовой!

Как только опасность миновала, один бросается минировать линию (времени совсем мало), второй, с оружием, страхует его. Уже приближается состав. Они зажигают шнур и отползают в ук­рытие.

Шнур неожиданно гаснет. Первый пытается снова зажечь, но спички размокли. Второй бросает ему зажигалку. В это время воз­вращается часовой. Поезд!!!

Команда: «Стоп! Сделаем еще один дубль».

**Меломан**

Опоздавший к началу концерта молодой человек пробирается на свое место и, усевшись, замечает, что рядом с ним симпатичная девушка. Он пытается обратить на себя внимание.

Впереди сидит мужчина, которого раздражает возня, мешаю­щая слушать музыку. Он знаками призывает молодого человека успокоиться. Девушка явно на его стороне. Музыка кончается. Ме­ломан встает и начинает аплодировать. Парень усматривает в этом вызов и включается в соревнование, Пока они пытаются перехло­пать друг друга, девушка уходит.

**Спаситель**

Я стираю на речке кофточку. Никого нет — разделась догола и купаюсь. Но вот вещи сорвались с камня и поплыли — я броси­лась за ними и вдруг увидела за кустом рыболова. Нырнула. Он быстро влез в воду, выловил вещи, положил на берег и ушел. Я вы­лезла — надела все мокрое и пошла искать своего спасителя.

**Знакомство**

В парке только что выкрасили две скамейки. Девушка, не об­ратив внимание на свежую краску, садится. Напротив присел юно­ша с газетой.

Спустя несколько минут оба почувствовали запах краски и смот­рят друг на друга... Оба ждут, кто первый встанет и уйдет. Напря­женная атмосфера длится некоторое время, но потом, рассмеяв­шись, они встают и уходят вместе.

**Перемирие**

Прихожу домой с покупкой (туфли). Примеряю. Входит сестра Ирина. Мы с ней в ссоре. Она куда-то очень быстро собирается. Надевает платье, достает свои старые босоножки. С новым платьем они выглядят очень нелепо.

Молча отдаю ей свои новые туфли. Она благодарит, надевает и убегает.

**Оскорбление**

Вхожу в автобус, сажусь на свободное место. Рядом сидит де­вушка. Она, очевидно, сильно устала, так как ее постоянно клонит в сон.

В конце концов она окончательно засыпает и опускает голову мне на плечо.

Стараюсь сидеть так, чтобы не потревожить девушку. От тол­чка на пол упала сумочка с ее колен. Начинаю доставать сумочку так, чтобы не разбудить хозяйку. Поднял, обтер грязь платком? положил себе на колени. Еще толчок — девушка просыпается, видит у меня свою сумочку. Забирает ее, Незаметно проверяет, все ли на месте. Обидно! Выхожу.

**15 глава**

**ОБЩЕСТВЕННАЯ ТЕМА**

**Ветеран**

Утро 7 ноября. В комнате на кровати лежит дедушка (он уже давно не встает). Внизу на улице — демонстрация. Внук собирает­ся на демонстрацию. Одевается, предупреждает деда, что ему нель­зя подниматься, проверяет, все ли в порядке, включает радио и уходит. Дед некоторое время лежит, затем поднимается, садится на кровати, слушает — на улице шум, крики. Дед начинает оде­ваться. Достает из шкафа мундир с медалями, брюки. Но он слаб и не может идти на улицу. Тогда он открывает балкон и выходит, чтобы видеть демонстрацию.

**Встреча с героем**

В роще я собирала землянику. Потом вышла на поляну, здесь решила отдохнуть и поесть. Принесла хворост, разожгла костер. Поставила два камня, вынула кастрюлю. Налила в нее воды и по­ставила на огонь. Снова пошла за хворостом. Проходя между де­ревьями, увидела круглый предмет. Я подняла его и обнаружила, что это солдатская каска. Рассматривая ее, нашла на ней надпись. Во время войны здесь проходили жестокие бои. Может быть, это каска погибшего солдата? Решила показать находку своим товари­щам. Вернувшись к костру, залила его водой, собрала вещи, взяла каску и отправилась в обратный путь.

**Сила долга**

На избирательный участок входят две старые женщины. Одна помогает другой подняться по мраморным ступеням наверх...

Сегодня день выборов, и я дежурный. Предлагаю им свою по­мощь. Они отказываются. Даже обижаются. Но подняться они все-таки не могут. Одна из них начинает плакать, вторая уговаривает ее, успокаивает.

Я спрашиваю у них фамилии, приношу урну и бюллетени. Они голосуют. Поблагодарив меня, медленно двигаются в обратный путь.

**Жертва стандарта**

Я впервые везу по двору коляску со своим грудным ребенком. Он начинает кричать. Я ощупываю его. Мокрый. Надо срочно бе­жать домой. С огромным трудом втаскиваю коляску в парадное. Лифта нет. Тащу коляску на 5-й этаж. Дотащил! Ребенок орет. Проклятье! Ошибся парадным. Новые дома — близнецы. Спускаю коляску вниз. Выхожу во двор. Мой-то дом напротив. Ребенок орет! Наконец дотащил коляску до 5-го этажа на этот раз уже своего до­ма. Сейчас сдам сына матери.

**Предательство**

Я — врач. Поздно прихожу домой после тяжелого дня в боль­нице. Тихо открываю дверь, раздеваюсь. Бесшумно, чтобы не раз­будить жену (она спит в соседней комнате) прохожу в столовую. Решаю лечь на диване. Подхожу к шкафу, чтобы переодеться и ви­жу, что вещей жены на месте нет. Зажигаю свет, вхожу в ее ком­нату, кровать пуста. На стол записка: «Ушла, не ищи». Опускаюсь на диван и сижу несколько минут, а может, и... Думаю о том, как могло так случиться? Потом понимаю, что этого следовало ожидать. Она давно мне говорила, что не может так жить. Я целый день ра­ботаю, а она одна, ей надоели мои разговоры только о работе, слов­но нет ничего другого.

Звонок телефона. Я механически встаю, иду к телефону. Звонят из больницы. Там привезли тяжелого больного. Нужна моя помощь. Пересилив себя, иду в больницу.

**16 глава**

**ЛЮБЛЮ И НЕНАВИЖУ**

**Выкуп**

Я возвращаюсь с концерта художественной самодеятельности. В подворотне, рядом с автобусной остановкой, стоят двое парней. Просят закурить. Отвечаю, что не курю. «Дай трешку».— «У меня нет денег».— «А если обыщем?» Один из них выхватывает скрипку. Пытаюсь отнять, но он не отдает. «Трешку, и скрипка у тебя».— Ч«Я же сказал, что у меня нет».— «Возьми дома, сроку 15 минут, или три рэ, или скрипка».

**Нокаут**

Только что закончился бой между двумя боксерами. Один из них выиграл, используя нечестные приемы.

Раздевалка. Входит проигравший, за ним победитель. Он пытается замять происшедшее, снять напряжение, возникшее в их от­ношениях. Побежденный по мере этих гнусных попыток не выдерживает и бьет соперника.

**Конкуренция**

Девочка просит разрешения надеть в школу на вечер новую ма­мину кофту, мама не разрешает. Дочь настаивает, ссылаясь на то, что подруга на каждый вечер приходит в новой кофте.

Мама отвечает, что у них нет возможности так одеваться и что в ее годы она не имела и того, что имеет дочь. Девочка заявляет, что не пойдет на вечер.

В это время приходит подружка, и мама, увидев и сопоставив, как одеты девочки, велит дочке быстро одеваться и сама отдает свою кофту. Девочка уходит победительницей.

**Норма**

Мы с Олегом работаем в колхозе. Сейчас сенокос. С утра косили, устали. Рабочее время кончилось, но сено надо сложить в стога, так как собирается дождь. Олег заявляет, что его рабочий день окончился, и он уходит. Я пытаюсь объяснить нечестность его по­зиции. Бесполезно. Пробую заставить силой. Он остается, работа­ет, но нарочито медленно, словно издевается. Выгоняю его с поля и остаюсь один: надо спасать сено.

**Демонстрация**

Осенний день. Троллейбус. Водитель троллейбуса по ходу дви­жения и на остановках, как экскурсовод подробно рассказывает о достопримечательностях своего маршрута.

Пассажиры возбужденно реагируют на это. На очередной оста­новке пассажир, приготовившийся к выходу, говорит:

— Большое спасибо вам за информацию. Выходить не хочется. Так бы ехал и ехал. Спасибо.

Другой пассажир, выходящий из троллейбуса, останавливается и обращается к водителю по имени и отчеству. Это начальник трол­лейбусного парка. Отметив хорошую работу водителя, он выходит из троллейбуса.

Водитель отправляет машину и грубо, без комментариев, объ­являет: «Следующая — «Пять углов»!»

**Рабство**

Мой брат держит на чердаке почтовых голубей. Он ими торгует и зарабатывает приличные деньги. Голуби содержатся очень пло­хо голодные и в тесных клетках. Решаю выпустить голубей на

волю. Выбираю момент, когда брата нет дома. Нахожу ключ от чер­дака. Вытаскиваю клетку на крышу и выпускаю голубей.

Они полетали, и возвращаются обратно. Пытаюсь их прогнать, но ничего не получается. Неволя для них привычна.

**Перестраховка**

Я — курьер, работаю в районном народном суде, разношу по­вестки. И сейчас поднимаюсь по лестнице к квартире 31-й. Откры­вает мне молодой человек. Я спрашиваю: «Здесь живет Григорьев Аркадий Петрович?» Молодой человек отвечает утвердительно, впу­скает меня в дверь, стучится к соседу. Его нет дома. Тогда я прошу молодого человека передать ему повестку. Тот соглашается, но ин­тересуется, куда эта повестка. Я отвечаю, что в суд. Молодой чело­век колеблется. Я все же отрываю корешок и прошу молодого чело­века расписаться в принятой повестке. Молодой человек теперь уже твердо отказывается принять повестку и подзывает соседку. Сосен­ка, посмотрев повестку, тоже отказывается ее принять. Я покидаю эту квартиру.

**Несостоявшийся дебют**

Гримуборная в театре. Я прихожу на свой первый спектакль. Раздеваюсь, сажусь к столику, начинаю гримироваться. Заканчи­ваю грим, надеваю костюм, фуражку (я играю морского офицера). Пробую голос. От волнения он сел. Неожиданно входит помощник режиссера. Помявшись, он сообщает, что в театре высокое началь­ство и режиссер решил назначить более опытного исполнителя.

**17 глава**

**ЭТЮДЫ НА СВОБОДНУЮ ТЕМУ**

**Испытатель**

Я член авиаклуба. Должен опробовать самолет, вернувшийся из ремонта. Надеваю шлем, прошу разрешения на вылет — инструк­тор разрешает. Выруливаю на дорожку, взлет. Лечу, проверяю поведение самолета — все в порядке. В это время начинается дождь. Инструктор командует посадку. Разворачиваюсь, иду на по­садку. Чувствую, что немного заклинило руль, и я иду чуть-чуть боком. Понимаю, что выровнять самолет не успею, и в последний момент снова поднимаю его. Делаю круг, выправляю руль и снова иду на посадку. Теперь благополучно.

**Взаимопонимание**

Скамейка в саду. Сидит молодая мать, возле нее коляска с ре­бенком. Подходит молодой человек и начинает развлекать ребенка. Он студент театрального института и готовит этюд «Нянька». Хо­роший момент потренировать работу с ребенком. Молодая мать недоверчиво относится к молодому человеку, его поведение ей ка­жется странным. Но, узнав его цель, она готова ему помочь и пол­ностью передоверяет ребенка увлекшемуся парню. Только слезы младенца возвращают обоих к действительности.

**Честь**

Я — антиквар. Приходит молодой человек сдавать вещь. Выни­мает из сумки прекрасное блюдо — мемоисскую эмаль. Я рассмат­риваю, проверяю не подделка ли. Нет, оригинальная вещь. Спра­шиваю, сколько он хочет получить. Пятьдесят рублей. Я вынимаю деньги, отдаю ему. Он направляется к двери. Останавливаю его, прошу вернуть деньги. Он отказывается. Я говорю, что он может получить за это блюдо значительно больше. Одеваюсь и ухожу с ним вместе в Эрмитаж.

**Услуга**

Я встретил Володьку совершенно случайно. Он стоял у памят­ника Крылову в Летнем саду с букетиком подснежников и почему-то очень обрадовался, увидев меня. После некоторого колебания он объяснил ситуацию: отправившись на свидание, он забыл выклю­чить газ. Попросив меня встретить его девушку и занять ее чем-нибудь, пока он вернется, и, рассказав, как выглядит девушка, Володька убежал домой.

Я остался ждать. Вскоре подошла девушка, но выглядела она не совсем так, как описал мне ее Володька. Я не знал, что мне де­лать.

Она заметила, что я за ней наблюдаю, и собралась уходить. Ждать было больше нельзя, и я осмелился спросить ее, не Володю ли она ждет. Она ответила, что не Володю. Я извинился и отошел. Утвердившись в том, что я обознался, продолжал ждать. Однако она не ушла и через некоторое время, обратившись ко мне, спроси­ла, откуда я знаю Володю.

Значит, это она. Я даже немного обиделся на нее за недоверие, но сказал, что мы вместе учимся. Он меня попросил, чтобы я встре­тил ее и передал его извинения. Он скоро вернется. Мы познако­мились.

Нужно было чем-то ее занять. Я «уцепился» за памятник Кры­лову и стал рассказывать про историю его создания, про личность самого Крылова. Потом мы стали рассматривать фигуры живот­ных на памятнике. Я прочел несколько басен, но понял, что содержание их ей известно, и попытался увлечь ее другим. Я стал рас­сказывать басню «Кот и повар» от имени кота, потом от имени по­вара, потом от имени соседей, которые прослышали про скандаль­ную историю с вором-котом и т. д.

Она слушала с интересом. А Володьки все не было, и мы реши­ли, что он не придет. Мне не хотелось уже оставлять ее одну, и я пошел ее провожать.

Вскоре Володька, как я узнал потом от него, вернулся, но нас уже не было.

**Примирение**

Я лежу в постели больной. Слышу, как хлопнула входная дверь в коридоре. Это, наверное, пришла с работы моя соседка. Постуча­лась, вошла. В руках у нее сумка и коробка с тортом.

Она справляется о моем здоровье, ставит на стол коробку с тор­том, достает из сумки лекарства для меня. Вновь хлопает входная дверь. Это возвратился с работы ее муж. Я знаю, что со вчерашнего дня они в ссоре.

Входит сосед, справляется о моем здоровье и кладет на стол яблоки. Жена пытается уйти, но я удерживаю ее. Предлагаю им выпить со мной чай с тортом. Они отказываются, но в конце концов сдаются и мы втроем мирно пьем чай.

**18 глава**

**ЭТЮДЫ НА ПЕРЕХОДЫ**

Через узкий коридор, через болото, поток, через темноту, в пур­гу, через чужую калитку, со стулом, через окно, через опасное место.

Угроза

Я работаю в цирке служителем при дрессировщике, подкарм­ливаю тигров мясом... Утром прихожу к клеткам кормить зверея, кидаю мясо между прутьями. Вдруг из клетки выходит в тот кори­дорчик, где я стою, тигр Стамбул. Пробую бежать назад — дверь захлопнулась. Прислонился к двери, оттолкнул от себя ящик, где лежит мясо, и не шевелюсь... Тигр съел один кусочек, подошел, обнюхал меня, остальное мясо утащил в клетку...

Я подбежал, захлопнул дверцу клетки. Остался жив. Пришлось' мне выбираться через другую дверь, что в конце коридора.

**Препятствие**

Телевизор испортился, и я решила пойти к соседке посмотреть фильм. У нее много гостей, и она меня предупредила, чтобы я взяла сбой стул. Другие наши соседи переезжают на новую квартиру, и весь коридор завален вещами. Просто трудно пройти даже одному человеку.

Вдруг потух свет. Я решила как-нибудь добраться в темноте и починить, вероятно, перегоревшие пробки. Они где-то здесь, в ко­ридоре, но я их уже прошла. Вернулась и в темноте начала искать их. Наконец нашла. Сверху на полочке всегда лежит фонарик и проволочки. Я зажгла фонарик. Нашла перегоревшую пробку и поставила жучок. Свет зажегся. Подняв над головой стул, я мед­ленно стала пробираться по коридору.

**Инициатива**

Я с товарищем на утиной охоте. Решился идти один, поднимать уток, хотя друг предлагал идти вместе, так как он болото знает лучше. Но я захотел попробовать сам. Срубил шест и пошел.

Сделал два шага и начал проваливаться в болотную жижу. Хо­рошо, что недалеко росла береза, я зацепился за нее шестом и это меня спасло.

**Западня**

Я залез в сад и нарвал яблок. Надо возвращаться. Нахожу в заборе дырку и пытаюсь пролезть в нее. Дыра очень узкая, и во­круг торчат гвозди. И тут я слышу лай приближающейся собаки. А я застрял в дыре. Начинаю лихорадочно продираться. Наконец, вырвался, оставив клок рубашки на гвозде и все яблоки за забором.

**Потеря**

Я — геолог. Возвращаюсь в лагерь после работы. Жарко, мош­кара. К тому же, чтобы попасть в лагерь, мне нужно пройти через маленькое болотце. У меня есть слега-палка, она необходима в переходе.

Иду, прощупывая слегой особенно топкие места. Налетела стая мошкары. Пока я отбивался, слега выскользнула из рук. Ее на­чало засасывать. Пытаюсь вытащить. Бесполезно. Чувствую, чтэ начинает засасывать и меня.

Бросаю слегу и пробую идти дальше. С трудом выдираю ноги из месива. Наконец, выбрался! Впереди виднеется лагерь, наша палатка.

**Ошибка**

Трое метеорологов возвращаются с зондирования на станцию. Дело происходит в тундре. Пурга. Обрывается веревка, вдоль ко­торой они шли. Пурга усиливается. Идущий впереди пропал. Двое — новички — с трудом добираются до станции, думая, что ветеран их бросил. Но на станции его нет. Надо опять возвращаться в пургу.

**Побег**

Я убежал из пионерлагеря и решил добраться домой пешком. Слышу, что меня ищут, быстро сворачиваю с дороги и бросаюсь в кусты. Но там болото, и я по пояс попадаю в грязь. Вижу, как по дороге проходят наши ребята. Вылезать мне нельзя, но в тс же время меня все больше и больше затягивает в трясину. Приходится обнаружить себя.

**Восхождение**

Идем с другом на вершину. Надо преодолеть ледник. Друг пере­бирается удачно. Начинаю перебираться и я. Вбиваю ледоруб и... срываюсь. Кричу. Друг держит меня за связку веревок, я ножом врубаюсь в лед. Наконец друг вытаскивает меня. Решаем дальше не идти, а сделать привал.

**Искушение**

Летом, в деревне меня пригласили на свадьбу, но мама не раз­решила. Я должен помогать ей по дому. Я все-таки пошел. На свадьбе много народа. Нужно взять с собой стул. Стул я взял у со­седей, но теперь с этим стулом надо выйти со двора, чтобы не за­метила мама.

Незаметно подхожу к калитке, приглядываюсь, прислушиваюсь, дергаю за ручку — не открывается. Я совсем забыл, что ее надо приподнять. Приподнимаю — выхожу. Быстро иду мимо дома.

**Находчивость**

В квартире пожар. В дверь уже не выйти. Подбегаю к окну, про­бую открыть, но шпингалеты не поддаются. Тогда хватаю чемодан с вещами и выбиваю им раму. Выбрасываю его на улицу, потом прыгаю сам. Приземлился неудачно, вывихнул ногу, но все-таки я в безопасности.

**Неудача**

Я забрался на крышу, чтобы установить новую антенну. Скользко.

Продвигаюсь на четвереньках, зажав антенну в руках. Но при первом же скольжении забываю об антенне, пытаясь предотвра­тить падение. С трудом удерживаюсь, но антенна летит вниз. Я спу­скаюсь, чтобы потом начать все сначала.

**19 глава**

**НАБЛЮДЕНИЯ**

**В ШКОЛЕ. ВОКРУГ НАС. ВОСПИТАТЕЛИ**

**В ШКОЛЕ**

**Поздравление**

24 февраля. Мальчик вчера не был в школе и потому девочки решили отдать ему подарок сегодня. Дарить поручили старосте и одной из звеньевых.

Староста начала со слов «ты вчера не был в школе и поэтому...». Парень стал оправдываться, и староста, оседлав любимого конь­ка, решила провести воспитательную работу.

Кончилось тем, что все постановили за систематические прогу­лы и двойки мальчишку «пропесочить» на сборе отряда. Парень повернулся, чтобы уйти. «Стой, Абрамов, это еще не все. Вот тебе подарок и поздравляем тебя со вчерашним праздником».

**Предательство**

Мальчик, провожая девочку из школы домой, пытается ее чем-то заинтересовать, увлечь. Наконец они прощаются, договорив­шись встретиться наутро. В это время подходят его друзья и начи­нают над ним подтрунивать, говоря, что если уж он так занят, так' мог бы и не договариваться с ними и что, наверное, он влюбился. Он, задетый, кричит: «Я? В эту дуру?.. Ничего подобного!» — и ухо­дит с ними.

**Признание**

В классе двое дежурных: мальчик и девочка. Он всячески за­игрывает с ней. Она кокетливо холодна. Взяв с девочки честное слово, что та никому не скажет, он наклоняется и целует ее.

Минута молчания. С криком «хулиган! Сейчас все расскажу учи­тельнице!» — она убегает. Смущенный и оскорбленный, парень бе­рет портфель и, хлопнув дверью, уходит.

**Традиция**

Двое мальчиков готовят класс к поздравлению девочек с 8 Мар­та. У них еще не все готово, а уже пришли две девочки. Ребята вы­гоняют их из класса. Закончив все приготовления, зовут их и да­рят одной духи, а другой игрушку.

Та, которой подарили игрушку, обижена, плачет. Один мальчик пытается отобрать у другой духи и отдать ей. Ребята в драке раз­бивают флакон. Праздник расстроен, девочки убегают.

**Чемпионка**

Директор школы отчитывает ученицу 7-го класса за поведение на уроках, плохую успеваемость, за систематическое списывание контрольных. Он требует, чтобы в школу пришли родители. В ка­бинет вбегает старший пионервожатый. Сегодня районные соревно­вания по бегу. За школу должна бежать как раз эта девочка. Стар­ший пионервожатый нервничает. Директор вынужден круто пере­менить разговор. Теперь речь идет о защите чести школы в кроссе. Ученица прощена. Она гордо выходит вслед за пионерво­жатым.

**ВОКРУГ НАС**

**Конфуз**

Диктор встречается с журналистом, вернувшимся из команди­ровки. Завязывается разговор о покупках, приобретенных в поезд­ке, об их стоимости. Вдруг раздается сигнал, приглашающий дик­тора в студию. «Подожди меня»,— на ходу говорит диктор. Он са­дится за дикторский стол, включает микрофон и объявляет: «Гово­рит Вологда! Местное время 15 рублей 25 копеек... Простите. Ме­стное время 15 часов 25 минут. Слушайте нашу передачу — «При­рода и люди». Диктор не сразу приходит в себя от глупой ошибки. Он медленно выходит из студии. Журналист сидит на диване и да­вится от хохота. Он все слышал.

**Ценитель**

К памятнику Пушкину-лицеисту в Детскосельском парке подхо­дит старик дворник. Он подметает дорожки, что-то ворча про себя. Затем подходит вплотную к памятнику, снимает шапку и замирает. Шевеля губами, читает стихи, вырезанные на постаменте. К памят­нику приближается еще один посетитель с фотоаппаратом.

Дворник, переполненный чувствами, толкает пришедшего, как бы призывая его в свидетели. Начинает читать ему вслух стихи, вырезанные на постаменте, но, поймав равнодушный взгляд, вновь надевает шапку, махнув рукой, принимается за прерванную работу.

**Вымогатель**

В очень жаркий летний полдень по улице идет юноша с трубкой в зубах. Его останавливает весьма благородного вида, но несколь­ко потрепанный пожилой человек, заинтересовавшийся трубкой. Это настоящий знаток трубок. Он начинает узкоспециальный раз­говор на эту тему, оканчивающийся совершенно неожиданно — просьбой дать 30 копеек на пиво. Сбитый с толку юноша вынужден дать деньги.

**Оскорбление**

Парень вбегает в троллейбус, не считая, бросает деньги в кассу, отматывает кучу билетов. Затем возбужденно оглядывает троллей­бус. Здесь сидят несколько человек — все порознь. Парень подса­живается к одному, тихо с гордостью говорит: «У меня сын родил­ся!» Сосед равнодушно пожимает плечами, отворачивается. Парень пересаживается, обращается к другому: «У меня сын родился!» В ответ слышит: «Ну и что? У меня их трое». В разговор вмешива­ется третий.

— А ты сына уже видел?

—— Нет еще!

— Так чего ж ты радуешься? Может, он на соседа похож? Завязывается чуть ли не драка. Ссорящихся разнимают. Па­рень, разочарованный, оскорбленный выскакивает из троллейбуса.

**Детские забавы**

Два мальчика 12—13 лет играют в парке в пятнашки. Появля­ется мужчина 60 лет и пытается успокоить ребят. Они обрадова­лись: «Дядя Коля, дядя Коля, давай бороться». Повисли на нем и опрокинули на скамейку. Он вырвался, но один схватил его шапку и стал дразнить. Началась игра в собачки. Мужчина устал от бес­смысленной погони за своей шапкой и присел на скамейку.

В эту минуту мальчишка одевает ему на голову шапку и завя­зывает глаза шарфом. Вдвоем раскручивают мужчину и заставля­ют его ловить их: «холодно, горячо...» Увидели в другом конце пар­ка своих друзей и убежали. Мужчина выпрямился, медленно снял шарф, вытер пот и стал массировать грудь — закололо сердце.

**ВОСПИТАТЕЛИ**

**Бунт**

Воскресенье. Женщина убирает свою роскошную квартиру. Вбегает дочь и просит разрешения подарить что-то мальчику из их двора, у него день рождения. Мать не возражает.

Девочка хочет подарить куклу-матроса, который стоит на теле­визоре (хотя с ним очень трудно расстаться). Мать — против.

Тогда девочка видит на пианино большого пластмассового кро­кодила. Опять нельзя.

Мать предлагает поискать подарок вместе. Находят под дива­ном старого потрепанного мишку. Мать решает, что это очень до­стойный подарок. Конечно, необходимо предварительно зашить дырку. Но девочка швыряет мишку обратно и плачет. Затем пыта­ется незаметно уйти. Мать останавливает ее: «Так ты ничего не по­даришь своему товарищу?»

— Я ему стихотворение расскажу,— И убегает.

**Гуманисты**

Два пенсионера, сидя на лавочке, обсуждают играющего во дворе ребенка, затем привлекают его к себе, жалеют, расспраши­вают— надолго ли уехал его отец, и как себя чувствует в связи с этим брошенная мать. Наконец они дают «сиротке» конфету, но ребенок швыряет ее в грязь. «Безотцовщина» налицо.

**Междоусобица**

Из окон, расположенных друг против друга, переговариваются дети. Мальчика зовет мать. Он слышит, но не может оторваться от игры. Появляется мать. Видит причину непослушания. Начина­ет кричать на девочку.

Появляется мать девочки.

— Что вы кричите?

— Скажите своей девчонке, чтобы она не отвлекала моего от де­ла! — И началось!..

— Какое вы имеете право учить меня?!

— Тюль-то с весны висит, покоробился от грязи. Интеллиген­ция...

Диалог обрывается. Мамы оттаскивают детей от окон и наказывают за то, что они явились причиной ссоры.

**Эгоизм**

Пока мама пудрится, уже одетая девочка ждет ее на улице. Они собрались в театр. Вдруг дочь прибегает вся в слезах, платье гряз­ное. Оказывается, мальчишки привязали за ногу раненую птицу и волокут ее по улице. Она просит мать помочь отнять у ребят не­счастную птицу. Та в ответ сердится на нечуткость и эгоизм девоч­ки: поднимать рев из-за какой-то птички, которая уже давно, навер­но, умерла, в то время как мать в кои-то веки раз собралась в театр.

Девочка идти отказалась.

**Урок**

Девочка и мальчик играют со стрекозой. Папа девочки заинтере­совывается игрой ребят и с увлечением демонстрирует им свое уме­ние обращаться со стрекозой. Вспоминая детство, он отрывает стре­козе крылышки, насаживает на спичку и наконец поджигает ее.

Дети сначала смотрят с интересом, но потом им становится страшно. Девочка ударила папу по руке, в которой корчилась стре­коза. Отец, возвращенный к действительности, уводит дочь и нака­зывает ее за грубость.

**Глухота**

Сын приносит маме в подарок духи. Духи дорогие. Мать растрогана подарком. Потом обнаруживает цену и спрашивает, где сын взял столько денег.

Мальчишка увиливает от ответа, отмалчивается. Он накопил эти деньги за счет завтраков, но не хочет говорить, чтобы это не волновало мать. Мать по-своему воспринимает поведение сына, обвиняет его в воровстве.

Сын убегает. Дарить духи он ей больше не будет.

**Обещание**

Родители пообещали дочери, что возьмут ее в гости. Вот-вот они придут с работы. Она надевает нарядное платье. Возвращаются родители. Они опаздывают и второпях не обращают внимания на дочь. Она подходит к маме и напоминает об обещании. Мама посы­лает дочь к отцу. Отец к маме. Тогда мама спрашивает дочь, все ли она сделала по хозяйству и выучила ли уроки? Уроки выучила, но только забыла вынести ведро с мусором.

Она убегает с ведром, в это время родители уходят. Девочка возвращается в пустую комнату...

**Папин метод**

Отец, желая продемонстрировать заботу о духовном воспитании дочери-девятиклассницы, увидев, что та плачет над «Анной Карениной», предупреждает ее о трудностях жизни: «Ты мне, дочка, дурака не валяй! Если у тебя что-нибудь когда-нибудь случится, ты приди ко мне и скажи: «Папа, у меня будет ребенок». Я пойму, ни о чем спрашивать не буду, и никаких, чтобы там паровозов!!!»

Дочка еще больше разревелась. Отец ошарашен эффектом.

**Кощунство**

К только что принятым в пионеры ребятам подходит мать де­вочки. Она целует свою дочь, поздравляет ее товарищей и вдруг замечает, что на ее дочке не шелковый, купленный ею галстук, а сатиновый. Она велит дочери снять «плохой» галстук и найти свой, шелковый и подписанный. Увидя галстук с инициалами на маль­чике, заставляет детей поменяться.

**Блюститель**

Девочка рвет цветы на клумбе. Приходит мужчина и отчиты­вает девочку. Мужчина отбирает у нее букет, и девочка уходит. После ухода девочки мужчина пополняет букет новыми цветами из той же клумбы.

**Наставник**

В подъезде курит мальчишка. Спускаясь по лестнице, отец за­мечает это.

— Ты что, куришь? — спрашивает он.

— Нет,— испуганно отвечает сын и прячет руки за спину.

— А ну, показывай руки,— требует отец.

Сын сопротивляется. Тогда отец силой вырывает руки сына, и ничего в них не заметив, толкает его в сторону. На полу валяется дымящаяся сигарета.

— А ну, выворачивай карманы,— приказывает отец.
Сын бездействует. Тогда отец обыскивает его, находит в кармане сигареты.

— Чтоб это было в последний раз. Понял? — говорит отец.- Иди домой.— Сын удаляется.

Отец выходит на улицу, останавливается, закуривает. Из-за! угла появляется мальчик с папиросой в руках. Он подходит к мужчине и просит дать прикурить. Мужчина удовлетворяет просьбу мальчишки.

**Окно в мир**

Мать, оторвавшись от кухонных дел, смотрит зарубежный фильм по телевизору. Вернувшийся из школы сын хочет тоже пристроить­ся к экрану, но мать прогоняет его делать уроки, так как сюжет фильма явно не по возрасту сына. Появляется отец, переключает программу, где уже идет футбольный матч. Рассерженная мать уходит, а сын возвращается к телевизору.

Гол! Отец с сыном обнимаются. Но вдруг звуки английского' языка. Это теща решила поставить зятя на место, переключив те­левизор на учебную программу. Разгорается скандал. Сын забыт. Все щелкают переключателем телевизора. Первой сдается мать — у нее что-то пригорело на кухне. Отец в гневе уходит к соседям.

Удовлетворенная бабушка уходит к дочери в кухню. Внук ос­тается один и переключает учебную программу на запретный фильм.

**20 глава**

**ЭТЮДЫ ПО БАСНЕ**

**Перебежчик**

***(И. А. Крылов. «Свинья под Дубом»)***

Я, лучший футболист, ухожу из своей команды в другую, там мне обещали лучшие условия. Комсорг и тренер пытаются выяс­нить, в чем дело, убеждают меня, но я умышленно предъявляю им и команде много претензий.

Тренер начинает понимать истинную причину ухода. Уговари­вать не собирается.

**Насилие**

 ***(«Кошка и Соловей»)***

Я во время урока иду в учительскую за журналом. Встретив­шийся в коридоре парень из параллельного класса, воскликнув: «Ты-то мне и нужен», просит меня решить задачу из контрольной работы,

Я отказываюсь, меня ждут в классе, тогда он затаскивает меня в мужской туалет и начинает угрожать. Задача у меня не получа­ется, так как нервничаю, не могу сосредоточиться. Он меня с угро­зами подгоняет. Звенит звонок. Парень обещает отомстить мне за упорство. Я иду в класс, сейчас мне попадет.

**Расплата**

***(«Волк и Ягненок»)***

 Отец, у которого неурядицы на работе, приходит домой. Еще раз звонит начальнику, чтобы все-таки объяснить свою позицию. Но, начальник не хочет его и слушать. Разгневанный отец видит дочь, которая собирается в театр, и налетает на нее. Ему необходимо на ком-то выместить злость.

Придраться не к чему, и он в конце концов просто заставляет дочь остаться дома.

**Неблагодарность**

***(«Волк и Журавль»)***

На дороге стоит машина. Возле нее шофер-любитель. Машина заглохла, и он не знает как ее завести. Мимо проходит человек. Он, оказывается, хорошо разбирается в машинах. Что-то исправляет, садится за руль и заводит ее. Потом просит подвезти его (здесь не­далеко). Но любитель отказывается. Захлопнув дверцу машины, уезжает.

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Завершая серию из трех книг, посвященных наиболее важным этапам учебно-воспитательного процесса в театральной школе, хо­чется еще раз напомнить читателю, что педагогика дело живое, творческое, и в силу того, что она имеет дело с живыми людьми, людьми молодыми, и в силу того, что каждый раз, каждый год к нам приходят юноши и девушки, не похожие во многом на тех, кто недавно окончил учебу.

Жизнь меняется, меняются и люди. Педагог должен изучать, по­нимать, чувствовать эти перемены: улавливать плодотворные и вер­ные тенденции перемен, видеть в них ростки опасного. И естествен­но, что в наше время, которое не случайно называют то веком на­учно-технической революции, то временем информационного и де­мографического взрывов, то космической эрой, перемены происхо­дят с калейдоскопической быстротой.

Значит, всякая педагогика, а театральная в особенности, долж­на чувствовать эти перемены, живо на них откликаться.

В последней книге серии мы попытались об этюде сказать осо­бо, чтобы как-то укрепить профессиональную надежность актера, найти параметры, по которым можно судить о его профессиональ­ных качествах.

В этом смысле этюд нам представляется как раз той единицей, которая многое в нашей профессии и обосновала бы и закрепила бы. Конечно, еще очень многое не сказано. Вообще проблему, ко­торую мы с вами обсуждаем, исчерпать нельзя. Но, может быть, мы можем ограничиться постановкой вопроса, пробуждением инте­реса к этой проблеме, которая в общих чертах звучит так: «Место этюда в актерской профессии».

Наш педагогический опыт, которым мы сочли полезным поде­литься и который будет кем-либо изучаться, опасно преувеличивать. Поэтому ко всем нашим рекомендациям следует подходить непременно творчески.

Методические приемы, изложенные нами, проверены многими годами педагогической практики, представляются нам верными, но они не могут быть всеобщими, как бы пристрастны мы к ним ни были. Здесь для каждого театрального педагога пути не заказаны, их надо искать самостоятельно. Лишь бы хватило энергии, жела­ния, воли и чувства к переменам, чтобы идти в своей работе в ногу со временем и с нашими учениками, чуть-чуть опережая их.