

О сценической речи

Мало занимаются техникой речи: дикцией, постановкой речи. Переводят занятия в движущиеся кульбиты, не занимаются артикуляцией в статике, не занимаются гекзаграммом, дыханием. Все идет в «художественное прочтение», и техника уходит на задний план или вообще забывается. Поэтому в театрах ужасающая речь. Техника речи должна решать профессиональную пригодность студента.

Педагог по мастерству должен очень следить за дикцией, орфоэпией голосом, дыханием студентов и быть в контакте с речевиком. Техники и только техникой речи должны заниматься не менее двух лет и потом переходить к художественному слову. На I курсе никаких текстов, только упражнения и дикторский текст и только на II – короткие прозаические отрывки с событиями.

Студенты не владеют логикой, самостоятельно читая текст, не ощущают звучание знаков препинания. Педагоги по речи ленятся или считают ниже своего достоинства заниматься этим.

Надо воспитывать педагогов-технарей по речи и не бояться этого. Примеры прошлого: Сарычев, Леонарди, Тубанская и т.д.

«Труден первый шаг, и скучен первый путь». Проверить, как говорят студенты в жизни, чтобы не формально овладевали они звучанием. Окончания слов – за этим совсем не следят! Речевой тренинг, тренинг и ещё раз тренинг! Не надо готовить из будущих актёров чтецов. Если это нужно – потом научатся.

О мастерстве актёра

Проникновение в предложенные обстоятельства, в события; эмоциональность проникновения, а не рассудочность.

Ощущать жизнь героев как новеллы, сказки, предания, тайны, не строить рассудочно автобиографии персонажей. Делать этюды на прошлом в жизни героев. Ассоциативность в предложенных обстоятельствах, событиях. Дразнить предлагаемыми обстоятельствами, событиями, а не обозначать их для «галки».

По литературе больше текстологии, а не умозрительных фактов, будоражить фантазию на этих предметах, а не засушивать мозги учащимся.

Больше останавливаться на эмоциональных конфликтах живописи, скульптуры, атмосферы в изобразительном искусстве, эмоциональность ощущения атмосферы. Больше восприятия эмоционального прошлого театра. Не бояться рассказывать подробнее, как играли актёры, истории из жизни театра тех времен, рассказы из жизни актёров, их быта, характера, истории из игры спектаклей...

Чтобы гуманитарные предметы были помощью к мастерству актёров, а не автономными, сухими, рациональными предметами.

* Из книги «Валерий Соколовров. Семейная хроника, воспоминания». Сост. М. В. Маринина. Нижний Новгород. Издательство «Кварц», 2011. Название настоящей работы представлено в редакции журнала «Вертикаль. XXI век».

Самое сложное – это промежуток между первым и другими курсами. Если на первом курсе проходят тренинг, этюды, проблема которых в себе таит много неясного, то на других курсах идёт режиссура отрывков, актов, спектаклей.

Хотя все педагоги клянутся и каются, что надо заниматься тренингом все годы, но где устоять перед драматургией русской, зарубежной, советской классики? И каждый педагог превращается с удовольствием в режиссёра, обнаружив вдруг там свои способности и открывая себя как режиссёра. Составляются планы выпуска отрывков, актов, водевилей, концертов, спектаклей, т. е. начинается необученное производство.

Разумеется, на II, III курсах и надо заниматься тренингом, музыкальными упражнениями, импровизацией. Тренинг Михаила Чехова – это же ход к образу! Он очень труден, специфичен. Сколько сил нужно отдать на овладение им! А тут отрывки, режиссура. До тренинга ли тут? А по речи тоже режиссура – речевые режиссуры, а о технике забыли!

Отрывки, конечно, нужны, но готовиться они должны самостоятельно с педагогическим разбором, с периодическим показом и подробным разбором, дразня фантазию предлагаемых обстоятельств, событий, постановков.

А в остальное время заниматься упражнениями на образность, музыкальность, импровизацию.

А вот для водевилей пригласить хорошего специалиста-режиссёра, а педагогу заниматься водевильными тренингами с привлечением педагогов по речи, танцу, пению, движению.

И дипломные роли актёр должен сдавать в профессиональном театре, с профессиональными актёрами в постановке театральной режиссуры, а не на маленьких сценах училищ, вузов, где они ещё чувствуют себя студентами, а не актёрами..

Конечно, в педагогике должна быть режиссура, но педагогическая, а не постановочная. В идеале педагог-режиссёр, но, увы! Их очень мало; или беспомощное парение в режиссуре, или показ себя как режиссёра-постановщика, а не открытие студента.

Теперь об этюдах.

Они не должны выдумываться. А должны быть результатами жизни. Жизнь – это гениальная драматургия! Надо только научиться наблюдать и отбирать сюжеты и показывать их. И на них учиться фантазии предлагаемых обстоятельств, событий, поступков. Наблюдать и днём, и ночью людей – это интереснее всякого телевизора. И приносить наблюдения на занятия, превращая их в этюды. Не бояться показа характеров наблюдаемых людей.

Заниматься музыкальными этюдами. Музыка диктует сюжет этюда – импровизационно показать тут же его, и в процессе этюда может зазвучать другой музыкальный отрывок. И студент меняет сюжет, а значит, и действия в процессе этюда. Должна быть связь тренинга с этюдом, чтобы он не был автономен. Дать понять студенту пропуски в этюде, благодаря пропуску в тренинге.

Не заниматься отдельно теорией по системе Станиславского, а на практических занятиях говорить о ней! А излишние теории могут вызвать только равнодушие одних и болтливость у других.

Подробно разбирать виденные спектакли, научить увидеть и хорошее в плохом, и недостатки в хорошем. Не бояться дискуссии актёров, режиссёров. Посещать концерты, музеи и потом делиться впечатлениями.

Организовывать экскурсии в другие города, посещать вузы и училища.

Проводить больше встреч с интересными людьми, как творческими, так и других профессий и простых людей.

Жадно наблюдать за людьми!

Теперь о пластике.

Грубая пластика, нет интеллигентности, эстетики. Превалирует угловатость движений, сутулость, корявость рук, ног. Мало уделяется внимания образности движений. Не дразнится фантазия пластикой. Сценическое движение превращается в гимнастическое, а между ними огромная разница. Воспитав ловкость, смелость (акробатика), нельзя забывать о сцене. Движение на сцене отличаются от движений в жизни. По сцене надо ходить как по алтарю, как по священному прекрасному месту. Для этого должна быть и соответствующая одежда, а не только спортивные костюмы. Одежда должна воспитывать и дразнить образностью. Концертмейстер – это помощник педагога. Педагог сам должен быть изящен и строг, не говоря о его музыкальности.

Должен очень продумываться музыкальный репертуар на занятиях. Приучать студента слушать музыку и действовать в ней.

В драках избегать натуралистических вещей: они не эстетичны и не вызывают ничего, кроме грубых животных ассоциаций.

В танцах дразнить больше фантазией эпохи, нравов, характеров.

Педагог по мастерству должен иметь тесный контакт с педагогами по движеческим дисциплинам, внушать студентам важность этих дисциплин и требовать от них предельной отдачи и дисциплины на этих уроках.

Педагог по движеческим дисциплинам должен не бояться показывать «высший класс», дразня этим учащихся.

Во главе учебного заведения должен быть специалист театрального дела, знающий театр, ощущающий его, познавший его раньше, до вступления на пост руководителя. Редко, когда человек приходит из другой профессии и становится театральным профессионалом.

Театральная педагогика ничего общего не имеет со школьной педагогикой. А часто во главе учебных заведений становятся или бывшие зав. РОНО, или зав. учебной частью средней школы.

И зав. учебной частью должен иметь театральную профессию. Это как зав. труппой, не говоря уже о зав. кафедрами, председателях цикловых комиссий. Представляете! Если режиссёра или актёра поставить директором или зав. учебной частью в средней школе!

Что будет?! А в театральные учебные заведения почему-то можно?!

Творческая атмосфера в учебном заведении начинается с руководства, и оно должно быть театрально-творческим. Дисциплина должна быть воинско-творческой.

Творить можно только тогда, когда есть дисциплина. При отсутствии оной творчество блёкнет и угаснет.

Педагогический состав должен быть интересен по своим индивидуальностям, не говоря о высоком уровне знаний, которыми должны обладать. Это касается всех педагогов в учебном заведении, и не только педагогов по специальным дисциплинам, а всех вплоть до уборщиц.

Когда идут занятия, в стенах учебного заведения должна стоять тишина. Надо заставить учащихся полюбить тишину как творческую атмосферу, которая предшествует театральному волшебству.

И внешнее оформление учебного заведения должно создавать творческую атмосферу. Должны быть портреты актёров, режиссёров, критиков, антрепренеров, которые напоминали бы о славных традициях прошлого. Традиции без нового – мертвы. Так же и новое без традиций мертво, в какие бы необыкновенные формы оно ни рядилось.

Должна быть чистота в аудиториях, коридорах. За этим должны следить все педагоги и особенно творческие руководители, которые часто считают это ниже своего достоинства.

Учебное заведение должно быть храмом в прямом смысле этого слова, чтобы учащиеся ощутили его атмосферу и сами беспокоились за её сохранение.

Это должно выражаться и в общении учащихся и педагогов. Не сентиментальный слащавый язык, а язык грамотного творческого интелли-

гента. И в то же время должны присутствовать шутки, смех, озорство, г. е. должна ощущаться молодость. Показывать больше капустников, устраивать творческие диспуты, концерты, где бы, не боясь, выступали педагоги, и потом происходило обсуждение этих концертов.

Устраивать на вечерах танцы, как классические, так и современные, соревнования в этих танцах, чтобы присутствовали и танцевали педагоги вместе с учащимися.

Надо чтобы кипела творческая жизнь! Чтобы не было скуки серых будней – это самые страшные враги искусства. Приглашать на вечера и другие учебные заведения, не бояться этого: что-то им показать, что-то у них перенять, о чём-то поспорить. Не замыкаться в своём доме и жадно ощущать жизнь вне его.

Импровизация и точность.

Актёр может импровизировать в ощущении вокруг себя точного рисунка. Без ощущения точного рисунка замысла всего произведения актёр становится «анархистом-импровизатором». В работе над импровизацией в учебных заведениях уделяется немало времени, а вот работе, тренировке на точность почти времени не уделяется, не считая «точных мизансцен». Если на I курсе идёт работа над импровизацией (упражнения, этюды), то дальше надо прививать учащимся ощущение точности в предлагаемых обстоятельствах, событиях, поступках, атмосфере и импровизировать в ощущении этой точности!

Актёры – это как рыбки в аквариуме. Аквариум бывает разной формы, но определённо наполненный водой, водорослями, и там живут и кормятся рыбки. Они импровизируют своё поведение, но в аквариуме. Разбейте аквариум, и рыбки погибнут. Так и актёры, которые вроде бы, как и рыбки, хотят свободы, выйти из аквариума, выйти из точного рисунка спектакля. Вот, когда точного рисунка нет, тогда – беда. Актёр гибнет, хотя и барахтается, импровизирует. Актёр – третичен. Режиссёр – вторичен. Автор – первичен.

А вот научить будущего актёра ощущать точность рисунка – это обязанность педагога. В процессе обучения уделять не меньше времени в тренировке ощущения точности рисунка, как и импровизации. Пианист берёт точный аккорд, который написан композитором, но он в точности написанного импровизирует звук аккорда, а не механически его ударяет. Точность без импровизации мертва, импровизация без точности бессмысленна.

Зритель получает эстетическое удовольствие, когда он ощущает точность в спектакле и в ней свободу поведения актёра.

Об образности.

В учебных заведениях убивают любопытство и обладание образностью. Долго изучают, что образ играть нельзя, что это в далеком будущем овладение характером другого человека. В результате так до образности и не доходят при обучении, застревая на «я в предлагаемых обстоятельствах». Ох уж эти «я в предлагаемых обстоятельствах», сколько вреда они сделали! Театр «Современник» тоже приложила руку. «Самовыказывание», «Исповедь», но игнорируя характер – «это главное» – вот кредо «Современника». На каком-то отрезке времени это принесло пользу, очистило от штампов игры характеров, образов, что просуществовало в театрах, и в частности в МХАТе, из которого вышел «Современник».

Ну, а дальше что? «Бормотально-шептальный» реализм? – как его называли.

С одной стороны, «Современник» развёл затхлость исполнения в театре, поднял гражданственность, на которую откликнулись миллионы зрителей и пошли в театр «Современник». А с другой стороны, он погубил образность в театре, хотя и до него уже губили образность во всех театральных учебных заведениях. Истоком этих программ – «система Ста-

нславского» и особенно «Работа актеров над собой». 2-ю книгу «Работа над ролью» он не мог выполнять. Ведь самое трудное – это ощущение самого себя, чем и заставляют заниматься в учебных заведениях. Да это, по-моему, и не художественное занятие. Ощутить себя я могу через восприятие других людей, явлений природы. А учебные заведения требуют этюды «только от себя». Не дай Бог, принести от другого! Конечно, надо тренировать свои данные. Пианист – гаммы, балерина – станок, певец – сольфеджио, а актёр – тренинг.

Вот его тренинги собственной психотехники, не этюды с придуманным идиотским топотом. На I курсе надо приносить наблюдения за людьми, когда они находятся сами с собой, приносить на основе этого наблюдения этюды, быстрое событие, поступки и т.д.

Дальше надо наблюдать за освещёнными окнами, приносить в результате этих наблюдений этюды на взаимодействие тех или иных характеров. Потом уже, наблюдая и слушая, приносить этюды с подслушанным текстом, выстраивая и домысливая их по событиям и поступкам – вот I курс.

Художники тоже рисуют этюды, но не себя же! Они скромные люди. Только в театре идёт выпячивание себя и умерщвление другого характера. «Всё под себя!»

Музыкант играет этюды – он же не свои играет сочинения. Ну, вот это I курс. А как дальше? Когда дается урок мастерства, т. е. II курс?

Здесь уже не наблюдаемый, а воображаемый характер, данный тем или другим автором.

По программе – *отрывки*.

И здесь всё время скромничают, что это не характер, что ещё рано, что это только «в предлагаемых обстоятельствах». Опять эти я, я, я, и в результате – без предлагаемых обстоятельств. Фантазировать, как переживает события тот или другой персонаж, что наиболее волнует меня в переживаниях, поступках персонажей, как он или она ведёт себя в гостях, в бане, в больнице и т.д.

Сделать одиночный этюд, когда персонаж находится наедине с собой! Очень подробно изучить и ощутить его речевой звук, его логику, построение фразы. В каких костюмах он или она ходит, манеры, привычки; не сочинять скучную биографию образа, а нафантазировать наиболее эмоциональные события, которые были в биографии, исходя из предлагаемых обстоятельств автора. И во всём этом должно волновать самого учащегося как сподвижника, создателя образа. Очень трудный тренинг, но художественный, образный, если так можно сказать. Овладевать этим тренингом, вживаться в него терпеливо, не сдаваясь трудностям, которые возникают во время занятий. В результате возникает огромная самостоятельная работа студента в процессе создания характера. Научиться думать от образа. Беря то или другое событие, выстроить ленту дум персонажа по поводу этих событий. И чтобы вся эта фантазия волновала самого исполнителя, а не оставляла его рационально-холодным! Ощутить, как образ ненавидит, любит! – найти этот градус характера в себе, родить его, если нет!

В этом художник! А не в том, чтобы демонстрировать свои пусть и яркие данные. Они никуда не денутся и засверкают в образности!

1998-1999