

ПЕРВАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ  
**«КНЕБЕЛЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ»**

Этюд и школа

10 марта 2020 г.



ГИТИС

ПЕРВАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ  
«КНЕБЕЛЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ»

Тема: «Этюд и школа»

10 марта 2020 г.

Ведущий:

**Бармак А. А.,**  
профессор

Участники:

студенты, аспиранты, ассистенты, педагоги  
Российского института театрального искусства — ГИТИС  
и Театрального института имени Бориса Щукина

**ГИТИС**

Первая научная конференция «Кнебелевские чтения». — М.: Издательство ГИТИС, 2020. — 26 с.

Первые Кнебелевские чтения в Российском институте театрального искусства — ГИТИСе были посвящены месту этюда как в процессе обучения артистов драматического и музыкального театров, так и в работе над спектаклем. Сама же личность Марии Осиповны Кнебель (1898–1985), воспитавшей десятки незаурядных режиссеров и актеров, заставила участников собрания — ведущих педагогов Театрального института имени Бориса Щукина и ГИТИСа — коснуться не только учебной практики, но и попытаться понять проблемы современного театра в целом.

# Содержание

**Бармак А. А.**

Российский институт театрального искусства — ГИТИС,  
профессор

**Вступительное слово** 4

**Ливнев Д. Г.**

Российский институт театрального искусства — ГИТИС,  
профессор

**Место этюда в школе** 9

**Любимцев П. Е.**

Театральный институт имени Бориса Щукина,  
профессор

**Этюды. Опыт Вахтанговской школы** 13

**Назарова Н. В.**

Российский институт театрального искусства — ГИТИС,  
старший преподаватель

**Этюд как способ репетирования** 19

**Бармак А. А.**

Российский институт театрального искусства — ГИТИС,  
профессор

**Метод действенного анализа  
музыкального театра** 24

**Бармак А. А.**

Российский институт театрального искусства — ГИТИС, профессор

## **Вступительное слово**

Свое вступительное слово к нашим первым «Кнебелевским чтениям» я разделю на две части. Первая часть несколько минорная, я бы даже сказал скорбная. Ну а вторая часть будет просветленной, потому что я скажу о моем великом учителе — о Марии Осиповне Кнебель. Для ГИТИСа это святое имя. Мария Осиповна перевернула театр XX века. Это абсолютно великое имя для нашего многонационального театра. Но внутри «Кнебелевских чтений» мы могли бы говорить и о проблемах школы вообще, и о наших великих учителях, оставивших бесценное наследие, которым мы должны научиться пользоваться.

Я тут рылся в письменном столе и наткнулся на статью Кнебель, причем рукопись статьи. Статья называлась «Мои встречи с Борисом Евгеньевичем Захавой». Мы иногда забываем, что у нас, у всех театральных школ, единые корни. Вот почему хочу выразить особую признательность Павлу Евгеньевичу Любимцеву из Щукинского училища, принимающему участие в нынешних чтениях.

Теперь коротко и без обиняков хочу сказать... Друзья! Мне кажется, что великое здание русского многонационального театра осело. Оно, как дом, подмытый потоками, скособочилось. Может, я излишне жесток, но в значительной степени эта скособоченность современного театра вызвана тем, что театр абсолютно — и это мое твердое убеждение — перестал заниматься человеком во всей полноте человеческого бытия, что было основой русского театра и через русский театр стало основой театра мирового.

В значительной степени это уходит из-за пренебрежения, незнания и нежелания знать нашу методологию. Так получилось, что когда мы говорим о методологии, возникает скука в глазах собеседника. Потому что до сих пор не изжито представление о методологии как о проходящем явлении, которое непременно должно сменяться во времени. Но во времени сменяется эстетика.

Эстетика меняется так быстро, что мы иногда не успеваем за ней следить и не всегда успеваем дать должную оценку.

Но методология, которая основывается на системе Станиславского, на учении Немировича-Данченко, на открытиях и величайших достижениях Вахтангова, на театральном учении Мейерхольда, на работе наших великих режиссеров, из которых первыми назову Алексея Дмитриевича Попова, Марию Осиповну Кнебель, Георгия Александровича Товстоногова, Бориса Евгеньевича Захаву, Бориса Вульфовича Зона, Андрея Александровича Гончарова. Вот база нашей методологии. И наша методология не меняется. Она вообще меняться не может. Она может развиваться. Она может совершенствоваться. В этой методологии заложены все основания для того, чтобы она мгновенно отвечала тем запросам, что ставит перед ней время. Ведь что такое театр? Театр — отражение времени. И в этом смысле методология гарантирует нам — простите за выражение — творческие победы и в области театральной формы. Ибо именно методология, ее знание, владение ею дают возможность безграничных театральных форм. И это доказано временем. Первый вариант Вахтангова «Чуда святого Антония» и второй вариант — не похожие друг на друга спектакли. «Свадьба» Чехова и «Турандот» — разные спектакли. Как говорил Евгений Багратионович Вахтангов, ни один спектакль не должен быть похож на другой. Но методологически Вахтангов был гениален в каждом спектакле, что позволяло ему находить, рождать, фантазировать.

В Третью студию Художественного театра приходит Алексей Попов. «Разлом» Лавренева, «Зойкина квартира» Булгакова, великая «Виринея» Сейфуллиной — непохожие абсолютно спектакли, это разные миры, созданные одним человеком и на основании одной методологии.

Люди могут быть разными. Но у каждого человека есть кровоток. Мы не можем его обрезать. И методология наша, о которой мы мало сегодня говорим, — и есть тот самый кровоток, наше величайшее достояние, дающее ключ ко всему. Иначе мы приходим сегодня в театр и видим, как в спектаклях актеры работают вне обстоятельств. Нет обстоятельств, а есть интонирование текста. Ты пытаешься разобрать событие, которое лежит в основе театрального действия, и не находишь это событие. Я уж не говорю



М. О. Кнебель

об исходном событии — краеугольном камне действенного анализа, которое просто забыто. Нету... Потому что режиссеру это кажется ненужным. Даже талантливый человек — подчеркиваю, талантливый — выдумывает спектакль, придумывает. А спектакль не придумывается, он рождается. В придуманном спектакле не нужен живой человек, потому что живой человек — это неприятность. Он раздражает. И если ты не умеешь работать с живым человеком — ты хочешь сделать из этого человека функцию, знак. Эти знаки

могут быть невероятно оригинальными, они могут быть увлекательными. Но среди этих пазлов есть еще пазл — человек, актер. Актер становится функцией, актер становится знаком. Страшно, что к этому сейчас привыкают, принимают за подлинный театр. Если нет на сцене полноценной человеческой жизни, то, как бы вы ни напридумывали форму спектакля, он будет напоминать компьютерную игру.

Тема сегодняшнего собеседования — этюд и что с ним делать, и как он возникает, и что такое этюд в учебном процессе, что такое этюд как репетиция. И теперь начинаю просветляться и говорю о моем учителе — Марии Осиповне Кнебель.

Если было в жизни счастье — это она. Помимо того, что Кнебель великий театральный педагог, она — великий театральный писатель, замечательный режиссер, уникальный человек. Мне посчастливилось несколько лет быть очень рядом с ней. Она совершила три подвига в нашей театральной науке и педагогике.

Первый — действенный анализ, которым начала заниматься Кнебель в последней студии Станиславского. 1938 год, театром имени Ермоловой руководил Николай Павлович Хмелев. И Мария Осиповна с его ведома начала ставить спектакль «Как вам это понравится». Спектакль вошел в легенды советского театра. Много лет шел. Есть радиозапись. Тогда Кнебель впервые применила метод действенного анализа для постановки спектакля. Хмелев смеялся,



Выпуск режиссерского факультета, курс профессора М.О. Кнебель. 1977 г.

не верил, считал вздором. Кнебель ему показала в этюдах весь спектакль. Хмелев был потрясен и понял, что это открытие в театре. Еще 20 лет Кнебель понадобилось на то, чтобы внести метод в театр и театральную педагогику. В 1961 году вышла тоненькая книжка «О действенном анализе пьесы и роли», которая перевернула весь театр. Потом Андрей Гончаров говорил про две эпохи советского театра — эпохе Станиславского и эпохе Кнебель.

Мария Осиповна была соратницей Владимира Ивановича Немировича-Данченко. Была ему верна. И после его смерти стала всячески распространять его театральное учение. Кончилось тем, что ее выгнали из МХАТа. Из родного дома! За идеалистическую пропаганду. Тогда шли большие битвы между сторонниками метода физического действия и метода действенного анализа. В ЦК партии поступали письма: метод физических действий — он наш, он материалистичен. А что такое второй план, внутренний монолог, «зерно», атмосфера, куда направлен темперамент? Это идеализм! Отдать должное Михаилу Ивановичу Цареву — он позвал в этот момент Кнебель в училище Малого театра. Потом Алексей Попов и Мария Осиповна набрали курс



в ГИТИСе. ГИТИС стал ее вторым домом. Здесь в 1966 году вышла книжка «Школа режиссуры Немировича-Данченко». И с этого момента имя Немировича вошло в нашу методологию. Когда сейчас говорим система Станиславского, подразумеваем, что срослись две ветви — Немирович-Данченко и Станиславский. И это великая вторая вещь, которую сделала Кнебель.

И третий большой поступок. Она же была и ученицей Михаила Чехова. У нее дома висел портрет Чехова в роли Гамлета с надписью: «Маше от Миши, фуксом проскочившего в Гамлета». Мария Осиповна считала своим долгом увековечить память своего учителя. И началась эпопея создания знаменитого двухтомника Михаила Чехова<sup>1</sup>, на котором росли многие поколения. Выпуск сборника шел невероятно бурно и сложно. Иногда парадоксально. Чехова не очень любила советская власть. При подготовке по многим моментам книги шла переписка чуть ли не с ЦК. Она победила. Написала потрясающие предисловие и послесловие. Хотела дать Чехова объективно. Показать, что в нем вечно, а что обусловлено темпераментом и характером. Сколько после этого ни выпускалось книг о Чехове — этот сборник остался великим.

Было время, когда я не думал о Марии Осиповне. Потому что все вокруг: и в педагогике, и в театре — подтверждало ее тезисы и шло так, как должно. Но в последние годы я бесконечно думаю о ней. И бесконечно спрашиваю ее — как такое может быть, что из нашего театра ушел человек живой и наш театр на наших глазах теряет кровь.

---

<sup>1</sup> Чехов М. Литературное наследие: В 2 т./Общ. науч. ред. М. О. Кнебель; сост.: И. И. Аброскина, М. С. Иванова, Н. А. Крымова; коммент.: И. И. Аброскина, М. С. Иванова. — М.: Искусство, 1986.

**Ливнев Д. Г.**

Российский институт театрального искусства — ГИТИС, профессор

## **Место этюда в школе**

Поддерживаю основной пафос выступления предыдущего оратора, хотя — и это хорошо — есть спорные моменты. Проблемы, о которых говорилось, есть в театре, но они есть и в педагогике. Когда развалился Советский Союз, когда ликвидировалось господство компартии, люди расправили крылья. Люди почувствовали свою ценность. В СССР был тезис «Интересы государства — выше интересов личности». Это ведь идеология загнивающей Римской империи, которая накануне своего падения ставила тезис «Рим превыше всего». И большевики взяли на вооружение этот тезис. И вот возникла эта некоторая свобода ощущений, возникла самооценка. Как говорила в то время одна хорошая актриса: «Мне нравится, что человек стоит столько, сколько он стоит». В смысле оплаты. Но сегодня мы пришли к тому, что самооценка стала выше истинной стоимости. Человек, студент, актер сегодня все знает сам. Ему неинтересно, что говорят коллеги, педагоги, что говорили предшественники. Вот беда нашей педагогики.

Хочу остановиться на трех моментах.

Первое. Вы еще увидите, как вернется интерес к живому человеку на новом этапе. А этот интерес сейчас пропал. МХАТ в 1950-е годы — это я лично видел в отличие от присутствующих — завис. Завис под влиянием одного человека — Михаила Кедрова. Это был выдающийся артист, но как руководитель он... Но вот появились Эфрос, Ефремов, Товстоногов и вдохнули новую жизнь в театр, и все восстановилось, но на следующем этапе. Так же произойдет и у вас. Я не доживу, но вы, присутствующие здесь, я уверен, доживете.

Второе. Приятно, что Александр Александрович Бармак назвал все четыре имени. Потому что во всем мире знают систему, или метод, Станиславского, но это, конечно, и Вахтангов, и Мейерхольд, и Немирович-Данченко. Вахтангов доказал, что система Станиславского годится не только к спектаклям в формах самой жизни. Станиславский тоже экспериментировал, понимал, что его метод должен быть пригоден ко всему. Он был великий человек.

Но у него не получалось применить свой метод ко всем формам театрального искусства. А у Вахтангова получилось. Мейерхольд был великий исследователь формы, но актеры у него работали на чистом сливочном масле. Ведь когда закрыли театр Мейерхольда, актеров расхватили все труппы, включая МХАТ. В моем спектакле 10 лет играл Сергей Мартинсон, ведущий артист Мейерхольда. Он как-то сказал мне: «Все эти публичные репетиции Всеволода Эмильевича, манифесты — это была показуха. Когда он оставался с нами, он подробно разбирал предлагаемые обстоятельства. Мейерхольд говорил, что режиссер должен так раскрыть обстоятельства актеру, чтоб он не мог не сыграть».

Наша школа самая природная, потому как она основана на природе человека. Все остальные школы — хорошо придуманные, но придуманные: кабуки, Пекинская опера, театр Но. В самом заформализованном спектакле артист все равно должен жить в предлагаемых обстоятельствах. Это могут быть другие обстоятельства, другая степень подробностей. Но без них нельзя. Потому что форма — это тоже предлагаемые обстоятельства.

Третье — о месте этюда в школе. Почему мы выбрали для первого заседания эту тему? Потому что с этим обстоит кавардак. Когда я в 1964 году пришел в ГИТИС, здесь преподавали великие мастера МХАТа второго поколения. И они считали, что тренировка отдельных элементов, упражнений — мы их мало тогда делали — не приносит той пользы, что приносит этюд. Потому что этюд — модель будущего спектакля. Я сейчас говорю только об этюдах первого курса. Не этюды к образу, самочувствию. Это другая тема. Сейчас я говорю об этюдах первого курса.

Так вот мои педагоги считали, если в человеке не существует отдельно внимания, отдельно воображения, отдельно расслабления мышц, значит, и тренировать надо все вместе. Поэтому и в ГИТИСе, и в той же Школе-студии МХАТ на экзамене на первом курсе были только этюды. Никаких упражнений, животных, предметов. Теперь, когда на первом курсе в программе появляется 2–3 этюда, я думаю — боже, какой хороший курс. А то все упражнения. Упражнения — то, что дает педагог, этюд — то, что создает студент. Мы же, преподаватели, только подталкиваем, помогаем. Этюды первого курса идут в системе «я в предлагаемых обстоятельствах». Этюд — основа первого курса. У Зона, которого здесь уже вспоминали, есть статья «Первый курс — всю жизнь».

И я как опытный человек, когда вижу артиста на сцене, сразу могу сказать — первого курса у него нет. Есть, конечно, великие актеры. Вот выдающийся Георгий Бурков вообще нигде не учился. Но мы не можем основываться на отдельных выдающихся личностях. В чем и смысл метода Станиславского. И до Станиславского были гениальные актеры, но Станиславский хотел, чтобы все актеры могли работать в полную меру своих способностей.

Один педагог известный на какой-то конференции сказал: «Мне не нравится упражнение «я в предлагаемых обстоятельствах». Я сжался, но смолчал. Потом он еще где-то это повторил. Я бы ему ответил: «Во-первых, «я в предлагаемых обстоятельствах» — это не упражнение. Это основа психологического театра. Только на первом курсе — «я в обстоятельствах, мной созданных», а дальше всю жизнь — «я в предлагаемых обстоятельствах автора». Алексей Дмитриевич Попов говорил: «Роль — это диалектическое взаимодействие «я» актера и «он» образа». Михаил Чехов, про которого многие считают, что у него отдельная система, был самым ортодоксальным учеником Станиславского. Он говорил: «В каждом образе должен просвечиваться сам актер». Так что этюд — не упражнение, а учебное приспособление первого курса. Этюд — модель будущего спектакля. Почему? Что в спектакле должно быть? Начало, развитие событийное, поступки, финал. Это мы и тренируем на простых этюдах.

Упражнения есть очень хорошие. Но это туалет артиста, гигиена, разминка. Есть упражнения, очень точно работающие на систему. Вот упражнение, которое я сам придумал. Когда студенты делали известное упражнение (первый — груша; второй — груша, яблоко; третий — груша, яблоко, апельсин), я заметил, что они просто заучивают слова. Им это проще, чем запоминать возникающие от слов картинки. Это сейчас беда. Артисты играют то, что в словах, а не то, что им надо от партнера. И слова сыntonированы. Я же добиваюсь, чтобы студенты не играли СЛОВО. Слово — средство достижения того, что я хочу. На первом курсе надо приучать видеть этюд в картинках. Мы же в жизни все видим в картинках. Если я скажу: «мама», у вас возникнет у каждого свой образ мамы. Ребятам легче, конечно, выучить, чем видеть: память хорошая, они слова запоминают и болтают. И тогда я стал давать задание — рассмотреть ситуацию в картинках. Например, я вхожу во двор ГИТИСа, дохожу до деканата. А теперь продумайте все,

представьте в картинках и сложите у себя на полку. И таких картинок накапливается одна, две, три, до семи доходит. Потом я студентам говорю: первая, третья, шестая. Или вторая, третья, первая. И они вслух пересказывают, что видят. Так они приучаются видеть действие в образах, картинках, а не в словах.

Мы все время говорим, что мы идем вперед, вперед, вперед. Простите — мы пришли назад. То, от чего наши великие учителя отказались, те же вот эти отдельные упражнения. Нет, они все делали: и упражнения, и животных. Но не делали из этого спектакли. Это им даже в голову не приходило. А то на первом курсе студент сегодня делает этюд «я в предлагаемых обстоятельствах», а завтра Майкла Джексона, то есть уже создает образ. Природа человека не может работать сегодня так, а завтра так. Сначала проходит один этап, а потом другой. Упражнения — это хорошо. Плохо, когда из них делают спектакли. И все счастливы — как он сыграл чайника. А это уже образ.

Используя метод действенного анализа, студенты делают этюд своими словами. Тут палка о двух концах. Мой педагог Василий Александрович Орлов говорил: «Этюды можно делать и с текстом автора». Цель этюда не в словах, а в том, чтобы не закреплять заранее действие. Пробуйте, ищите действие, самочувствие. Но не все студенты и артисты могут разговаривать своими словами. У меня был студент, который прекрасно закончил институт, но на первом курсе выходил и не мог сделать этюд, слов у него не было.

Насчет этюдов на прошлое. Я их обожаю. Использую их и для возвращивания роли. Я прошу — сделай так и еще раз. И я не боюсь, что студент задубит словами. Потому что эти свои слова он в спектакле говорить не будет. А роль уже ищет. Я этюды на прошлое подолгу делаю, и потом, когда студенты начинают говорить текст пьесы, — уже роль прощупана.

И в заключение. Никакой метод панацеей не является. Сейчас в Петербурге работает Вениамин Фильштинский. Он как-то сказал: был метод физических действий, был метод действенного анализа, это все надо отбросить — у меня этюдный метод. Я даже написал в предисловии к его статье — нельзя отбрасывать остальные методы и выдвигать свою панацею. Кто-то работает так, а кто-то так. Это избирательно и лично. Но задумайтесь на будущее — этюд это самое главное на первом курсе.

**Любимцев П. Е.**

Театральный институт имени Бориса Щукина, профессор

## **Этюды. Опыт Вахтанговской школы**

Я рад, что здесь неоднократно прозвучало: мы все стремимся воссоздать на сцене живую жизнь живого человека. И никакие измышления и построения не могут ее заменить. Почему этот метод не устаревает? Потому что это психофизика человека. Наша Вахтанговская школа долго сидит на этюдах.

Этюды первого года обучения содержат незыблемый принцип: «я в предлагаемых обстоятельствах». Скажу прямо: это — та часть Щукинской учебной программы, которую многим педагогам хочется реформировать более всего. Очень уязвимы эти разделы школы — достойный результат возникает редко. Обычно, когда смотришь этюдные зачеты и экзамены, возникает чувство легкого недоумения: как-то уж очень условно, если искать мягкое выражение, все это выглядит.

Каков круг проблем, связанных с этюдами первого курса?

Первое. Откуда брать сюжеты? Студенты-актеры редко оказываются способными сочинителями. Находить некие житейские истории, которые можно превратить в этюды, — это, как правило, чрезвычайно трудная для них задача. Почти непосильная! К этому следует прибавить еще и отсутствие опыта. Педагоги-щукинцы любят приводить такой диалог. *Преподаватель: «Ну, каковы взаимоотношения участников в этюде?» Студентка и студент: «Мы живем вместе». Преподаватель: «Давно?» Студентка и студент: «Года три». Преподаватель: «Девочка, а тебе сколько лет?» Студентка: «Семнадцать».*

Второе. Как быть с многократностью исполнения? Получившийся на занятии этюд включают в отбор перед зачетом или экзаменом. Если и на отборе этюд не «завалился», он пропускается на генеральный отбор. Если и там все проходит благополучно, этюд наконец-то исполняется на зачете. Значит, при самом благополучном течении дел на показе этюд играет уже в четвертый раз! А этюд — не сцена из пьесы, в нем не должно быть ни закрепленного текста, ни выстроенного сценического рисунка.

Этюд — это кусочек жизни, проживаемый в идеале участниками импровизационно. Стало быть, перед студентами стоит архи-сложная задача: сыграть на показе столь же живо, наполненно и непосредственно, как и в первый раз, при том, что показ — это как минимум, четвертое исполнение. Чаще всего этюд к зачету оказывается несколько «подзасохшим». Кафедра воспринимает это с пониманием. Однако проблема существует.

Третье. Что делать с протяженностью этюда? Согласно правилам Школы, этюд — это жизнь в формах самой жизни; то есть все должно быть, по возможности, настоящим: реквизит, детали костюма, выгородка и время исполнения. На рядовом занятии хороший этюд может идти чуть ли не 20 минут. На экзамене такое вряд ли возможно. Как быть? Проживать быстрее?! Такое и опытным мастерам сделать нелегко; что же говорить о студентах-первокурсниках?

Четвертое. Как работать над отобранным этюдом? Любой педагог Щукинского вуза ответит на этот вопрос, даже если его разбудить среди ночи: «Этюды репетировать нельзя!» Ну... а что — можно? Как довести этюд до показа в наилучшем — «наиболее живом» — виде? Можно обращать внимание участников на то, что они делают неточно, формально, неорганично... Можно вновь и вновь обговаривать предлагаемые обстоятельства этюда. Нередко преподаватели увлекаются и начинают сами проигрывать ту или иную ситуацию. А студенты мотают на ус. И в результате возникает некий полурепетиционный процесс. Не будем забывать, что подготовленная выгородка, отобранный реквизит — все эти зафиксированные вещи опять-таки тянут к невольному установленному рисунку, то есть к плохой мини-пьесе!

Приведенные выше четыре проблемы являются, на мой взгляд, основными. К ним примыкают другие, не менее серьезные.

Что есть «Я» в предлагаемых обстоятельствах? Вообще-то, для любого индивидуума «Я» — в какой-то мере тайна. Может ли отразиться в этюде первого курса замечательная формула «Не дай нам бог узнать, на что мы способны»? Так что же, значит, в этюде можно прочесть чужое письмо, ударить женщину, спрятать в карман чужой кошелек, «настучать» на кого-нибудь? Честно признаюсь: лично мне как преподавателю не хочется видеть в этюдах такие проявления студентов. Пусть меня назовут ханжой! Конечно, в жизни

бывает все... Но пусть уж неблагоприятные действия совершают на сцене персонажи пьес, а не сами актеры. Вспоминается фраза Вахтангова: «Надо нести на сцену лучшего себя». Цитирую смысл его фразы, а не слова.

Каким этюдным ситуациям следует отдавать предпочтение — экстремальным или обыденным? Многие мои коллеги являются сторонниками «экстрима» в этюдах, считая, что лишь в таких ситуациях студенты могут всерьез раскрыться. Другие же преподаватели, и я в их числе, утверждают, что для полноценного исполнения экстремальной ситуации нужна уже пьеса. К примеру, ситуация «Моя мама через месяц после смерти папы вышла замуж за его брата» лучше всего раскрыта в трагедии Шекспира «Гамлет». И попытка «взять такую планку» в этюде тянет на банальные проявления, ведет к штампу. Как в скверном телесериале. Любая ситуация может стать животрепещущей и очень острой, если к этому ведут предлагаемые обстоятельства этюда. Если какой-нибудь потерянный шарфик нужен позарез, ситуация оказывается вовсе не пустяковой.

А как все это было при Вахтангове? При Станиславском? При Станиславском и Вахтангове не было ни зачетов, ни экзаменов! Каждый этюд исполнялся студийцами только один раз — на занятии. В 20-е, 30-е, 40-е годы с постепенным превращением Школы в государственное учебное заведение возникла необходимость проведения зачетных и экзаменационных сессий. Ну и постепенно сформировалось то положение, которое есть сейчас: на первом курсе осенний контрольный урок «Память физических действий»; зимний зачет «Этюды на органическое молчание»; весенний контрольный урок «Самостоятельные отрывки»; итоговый экзамен первого года обучения «Этюды со словами».

Отдельный вопрос: надо ли на I курсе проводить целых два показа, составленных только из этюдов? Ведь давно отмечено, что очень трудно жестко разграничить «Этюды на молчание» и «Этюды со словами». Важно не допустить превращение этюда в пересказ обстоятельств! Но ведь и этюды второго семестра с импровизированным текстом не предполагают пустого словоизвержения. Значит, может быть, стоит соединить эти два раздела?

Коснусь темы преодоления «сюжетных кризисов». Когда такой момент наступает (это бывает почти на каждом курсе примерно



в конце марта — начале апреля), преподаватель может активизировать работу фантазии студентов каким-либо занятным заданием.

К примеру, «Этюды по билетам». Педагог пишет на бумажках «группы предлагаемых обстоятельств». Группа «Место действия»: «Чердак», «Берег моря», «Улица». А вот группа «Взаимоотношения»: «Влюблены», «В ссоре», «Незнакомы», «Коллеги». Группа «Физическое самочувствие»: «Промокли», «Голодные», «Травма ноги». Группа «Предмет в центре этюда»: «Холодильник», «Чемодан», «Молоток». Пары или тройки студентов вытягивают билеты из каждой группы, и таким образом формируется задание. К примеру: «Чердак», «В ссоре», «Травма ноги», «Молоток». Через 15 минут студенты должны показать этюд, где в основе — «вытянутые» предлагаемые обстоятельства. Да, атмосферу на занятиях такие жеребьевки очень оживляют, но хороший результат возникает крайне редко.

«Этюды на параллельные ситуации». Берется ситуация из какой-нибудь известной пьесы, а затем она «очищается от пьесы» и перекладывается на самих студентов. Сохраняет свою силу принцип «я в предлагаемых...». Ситуация: молодой человек после долгого отсутствия встречается с любимой девушкой, которая за это время успела полюбить другого. Это «Горе от ума».

«Этюды на фантастические ситуации». Здесь я с огромным удовольствием вспоминаю опыт Юрия Михайловича Авшарова. На моем курсе, набранном в 2003 году, он вел занятия по системе Михаила Чехова и смотрел приготовленные студентами этюды. Главное условие в этих этюдах было: невероятные, сказочные ситуации! Жить в таких фантастических обстоятельствах ребята были обязаны с абсолютной правдивостью — идеально «по школе»! Один удачный этюд назывался: «Волшебный источник». Двое приятелей во время горной прогулки устраивают привал у ручейка. Попив из него, один начинает говорить на неведомом языке! Второй сначала решает, что товарищ его разыгрывает, потом пугается... Наконец, тоже пьет воду из источника, мгновенно овладевает новым языком. Как видите, и в «скучноватом разделе» возможно очень многое!

Самый Щукинский раздел вахтанговской учебной программы — «Этюды к образу на литературном материале». Им заканчивают первый семестр второго года обучения. Между студентами

распределяются не роли в пьесе, а образы в прозаическом произведении — центральные, второстепенные, эпизодические. Материал используется отечественный и «относительно современный», не обязательно выдающийся. Борис Захава любил говорить: «Добротная литература». Подробно обговариваются: проблематика произведения и особенности социальной среды и эпохи, обсуждаются все образы, вплоть до написания каждым участником его автобиографии. Все исполнители



Б.Е. Захава

пробуют точно одеться, подобрать для героев подходящий личный реквизит. Следующий шаг: одиночные этюды. Каждый должен попробовать «спокойное пребывание в зерне образа». На этом этапе преподаватель может задать каждому герою простые житейские вопросы, на которые следует отвечать, будучи «в образе». Наконец, приходит время для этюдов на общение. В них могут встретиться даже те персонажи, которые никак не соприкасаются в сюжете изучаемого произведения.

Отдельный вопрос: должен ли преподаватель организовывать итоговый показ работы, создавая некий «маленький спектакль»? На этот счет в Щукинском вузе всегда были разные мнения. Но они не отменяют главного: раздел «Этюды к образу» чрезвычайно важен именно в плане процесса работы, даже если результат оказывается несовершенен.

Вспоминая собственный горький опыт работы в разделе «Этюды к образу», решусь на суждение: не нужно брать в работу ни классику, ни фантастику, ни сказки! Слишком сложны для освоения в этюдах Чехов и Диккенс, Булгаков и Гоголь, не говоря уже о фантастике и сказках. Главным препятствием на пути к этюдному, то есть свободному пребыванию в классическом или жанровом образе оказывается исполнительская лексика! А у нынешних студентов с лексической свободой дела обстоят туго... Скажем просто: зачастую они двух слов связать не умеют. Когда уж им, бедным, импровизировать от лица героев Бунина или Льва Толстого!

В каждом из таких этюдов с грехом пополам вырабатывается некий единственный вариант возможного текста, и усилия исполнителей тратятся прежде всего на то, чтобы не дай бог чего-нибудь не ляпнуть! Какое уж тут этюдное погружение в образ? Все превращается в сцены из плохих пьес.

Многие коллеги со мною не согласятся. Ну, что ж... Это дело живое. Будем продолжать «наступать на грабли».

Таков вкратце опыт Вахтанговской школы в работе над этюдами.

## **Назарова Н. В.**

Российский институт театрального искусства — ГИТИС,  
старший преподаватель

### **Этюд как способ репетирования**

На режиссерском факультете нам хорошо известна эта скука в глазах студентов при слове «методология». Мы с моим коллегой и мужем Геннадием Назаровым постоянно пытаемся доказать и показать ребятам, что методология — прежде всего, никуда она исчезнуть не может, это основа всей работы. Недавно для меня было приятным открытием в журнале «Театр» признание Андрея Могучего, что он всю жизнь боролся со Станиславским, всю жизнь изобретал собственные велосипеды, а в 40 лет открыл Станиславского и подумал — чего же я изобретал, время тратил? Все уже написано! У Могучего хватило самоиронии в этом признаться, многие же не признаются и всю жизнь борются с методом Станиславского, который ни чем не виноват. Я воспитана в левертовской школе. Владимир Наумович Леверт — легендарный педагог. И для меня этюд — счастье и радость, я очень жалею тех людей, которые не знают этого способа и не верят в него. Считают насилием.

Сейчас я ставлю в одном из московских театров спектакль. Там есть очень талантливые актеры, очень живые. Но когда я сказала слово «этюды» — увидела страх, настороженность. Я спрашиваю: «Что вы так боитесь?» И тут они мне стали признаваться: «Я никогда не понимал, зачем это нужно», «У меня не получалось».

У нас есть свой хитрый метод — метод ненасильственного этюда. Так как на режиссерском факультете на этюды нет времени — мы делаем их очень длинными. Мы вообще против коротких этюдов. Считаем, что и 15 минут иногда мало, потому что актеру просто, чтобы успокоиться и войти в ткань сюжета, надо немножко пожить. Чтобы никто не дергал. Иначе природа сразу закрывается, и студент начинает выдавать что-то среднестатистическое.

Мы в институте как-то играли этюд из «Стеклянного зверинца» Уильямса — день рождения Аманды — часа два. Я очень тогда поверила в «безрезультативные» этюды. Ты проваливаешься в эту жизнь, начинаешь верить в обстоятельства. Польза этюда зачастую даже в том, что он не получился. Потому что когда что-то не получается, ты видишь, что именно не получается. Уж не говоря о том прибутке, если этюд получился.

Я, кстати, не совсем шутила, когда сказала, что у нас мало времени, поэтому мы делаем длинные этюды. Мы часто делаем большие коллективные этюды, когда персонажи уже более-менее готовы. Ну, например, репетируя «На дне», делали день рождения Коростылева. Для того, чтобы все персонажи могли посуществовать в общем деле. Конечно, изначально здесь пьеса помогает: откуда пришли, какие задачи. Мы никогда не заставляем ребят специально идти к какому-то событию. Мы говорим: если событие нарастет, пусть оно случится. Если чувствуете, что это событие никак из этого действия не рождается, — не надо. Просто поживите, попейте чаю, пообщайтесь с кем захочется, но от имени персонажа. Такая работа приводит к большим результатам. Те студенты, что уже «плотно сидят» в персонаже, еще больше «уплотняются». Те, которые не очень поняли, начинают понимать, нащупывать. Опять же мы, педагоги, видим, кто готов, а кто нет.

Недавно я ездила в Грецию на мастер-классы, у нас было всего три дня, мы делали этюды по старым фотографиям. В первый день студенты приносили фотографию, во второй уже образ, в третий я сказала: «Давайте сделаем один длинный этюд». Фотографии все были в основном XIX века. Задание: поезд, вы приехали на станцию, а пути занесло. Ваши действия? Кто-то за два дня что-то придумал, кто-то поленился. И что интересно: те, кто хоть чуть-чуть поработали, стали постепенно все эти полтора часа существовать, стали, как называю, «сюжетообразующими

персонажами». То есть они сами начинают вокруг себя организовывать жизнь, сюжет. У тех, кто поленился, началась паника — что делать? Потом, когда поняли, что их не остановят и существовать надо, успокоились и постепенно начали нащупывать персонаж. Это один из опытов длинных этюдов.

Далее. Метод, наверное, всем известный, так называемых модельных этюдов. Когда берется ситуация из пьесы — а ребята иногда не понимают, что это такое, ситуация персонажа совершенно не близка — мы вводим модели. Модель может быть на взаимодействие, на уровень взаимоотношений, на конфликт. Был очень интересный пример. Делали «Макбета». Студент говорит, что не понимает персонажа, зачем ему еще что-то, если он и так правитель. Хорошо. Но подумай, чего ты в жизни очень хотел. Вот у тебя есть, а тебе еще хочется. Студент сказал: «Я очень люблю обувь. Однажды шел, увидел ботинки. Знаю, что у меня примерно такие есть. Но я не выдержал, купил». Вот если будешь играть этюд — играй этюд про ботинки, пойми эмоционально, где у тебя лежит это сильное желание.

Еще интересный случай. У молодого человека нет опыта длинных взаимоотношений. Как его подвести к эмоциональному постижению себя в этой ситуации? То есть этюды мы играем не напрямую. Мы спрашиваем: «У тебя есть опыты длительных отношений? Не обязательно любовных». Вот с другом шесть лет дружили. Как ни странно, этюд на дружбу является моделью этюда на любовь. Мы часто, когда исследуем пьесу, используем метод не прямой параллели.

Молодые люди не совсем понимают, что один человек от другого зависим. Мы берем такую модель, может, они с ней не сталкивались, но она социально знакома, — следовательно и подозреваемый. Это всегда очень сильная взаимозависимость. Такие ролевые этюды помогают студенту быстро понять эмоциональную ситуацию.

Мы любим приводить творческую формулу Хемингуэя: «Что действительно чувствуешь, а не то, что полагается чувствовать и что тебе внушено». Эта цитата из «Смерти после полудня», кстати, есть в дневниках Олега Даля. Но ведь это самое сложное! Потому что, как правило, первое, что они делают — то, что полагается чувствовать. Яркий пример с похоронами. На похоронах полагается плакать. Но на похоронах бывают совсем неожиданные реакции: кого-то разбирает смех, у кого-то раздражение, у кого-то скука. Вот надо искать эту индивидуализированную реакцию.

Я все-таки не согласна, когда говорят, что этюд не придумывается. Не понимаю, как он может родиться из ничего. Актеры не драматурги. Им тяжело придумывать. Но помогают три вещи — исходное событие, конфликт и цели персонажей. Столкновение целей почти всегда рождает драматургию, сюжет. Конфликт — бог драматургии. Если вы его находите — предощущение сюжета уже будет.

Личное открытие. Импровизационное репетирование. Это интересная вещь. На Летней школе у нас были англичане. И я обнаружила, что в этюде — великая потенция, есть какие-то вещи предустановленные, а есть еще и божественная случайность, когда вдруг возникает что-то, что подсказывает нам, куда двигаться. Вот я англичанам давала темы для коротеньких импровизаций. Например, «Треплев и чайки». Этюд строго без слов. И вдруг одна чайка выделилась, и Треплев стал ее прикармливать. И мы прояснили потрясающую вещь: Костя убил не просто чайку, а ту чайку, которую приручил. Не просто птицу, а птицу, которую он знает.

Или был у нас этюд «Медведенко и деньги». Мальчик-Медведенко поймал девочку-деньги. Поставил ее на стул и дальше не знал, что с ней делать. Пришло решение: вот почему Медведенко бедный — он не знает, что с деньгами делать. Иногда такие

интересные и парадоксальные вещи вскрываются. Дает прирост нужных случайностей. Хотя я считаю, что ничего случайно не происходит, а происходит соединение подготовки с творческим озарением. И я это называю этюдами.

Согласна с Александром Александровичем Бармаком, что живой человек становится в театре неудобным. Я думаю: «Почему так?» Это большая тема. У меня нет ответа на этот вопрос. Может быть, индивидуализм рождает то, что человек, режиссер перестает интересоваться тайнами *другого* человека? А в этюде именно приоткрывается тайна, тайна личности другого человека.



**Бармак А. А.**

Российский институт театрального искусства — ГИТИС, профессор

## **Метод действенного анализа музыкального театра**

Несколько слов о непонятной вещи — действенный анализ в музыкальном театре.

Никакого действенного анализа в музыкальном театре не было, нет и в обозримом будущем не будет.

Для чего нам с вами нужен музыкальный театр? Для чего нужен оперный театр? Он нам нужен для того, чтобы понять, до какой степени пустоты, пошлости, ходульности, напыщенности, мертвости и глупости может дойти театральное искусство, если пренебрегать методологией. Как работает артист музыкального театра? Он учит ноты. Это полбеда. Вся беда заключается в том, что он учит ноты сидя, в лучшем случае стоя перед пультом. Но дирижер требует от него интонации, которые по непонятным для меня причинам в оперном театре называют «смысловыми». И бедный артист запоминает эти интонации. А потом начинается чудовищная вещь: все выучив, он выходит на сцену и на сцене ему надо ходить, иногда быстро, поворачиваться, не только глядеть на дирижера, но еще и на партнера, иногда хотя бы. И это его страшно травмирует, потому что связки его выучили интонации раз и навсегда, а живое его тело говорит: «Да врешь ты все». И поэтому мы сталкиваемся в оперном театре с извечной статичностью, статуарностью оперного артиста. Потому что он понимает — тело говорит: «Не ври». Тогда ладно — я и двигаться не буду. А вы понимаете, что так же и в такую же пошлость мы можем легко попасть и в драматическом театре? И попадаем, если пренебрегаем теми вещами, о которых говорили мои коллеги, может, о которых говорил и я. Вот что важно. Потому что оперный театр — пример того идеала безумия, в которое может попасть артист, если пренебрегать школой.

Действенный анализ на самом деле — спасение музыкального театра, это архиважная вещь для музыкального театра, потому что действенный анализ возник именно потому, что текст Шекспира, текст Чехова, текст Горького, да любого автора

является для актера ужасным неудобством. Он чужой, это не его текст. И тогда и предложили — давайте не текстом займемся, а событиями. В оперном театре текст вообще почти никакой роли не играет. Он очень часто глуп. Если вы прочтете некоторые оперные либретто, у вас возникнет впечатление, что эти произведения написаны в определенном заведении.

Но композитор дает потрясающие события. И вот на эти события мы можем делать этюды. Можно раздраконить все наши взаимоотношения, всю нашу внутреннюю жизнь. Понять, что мы хотим от партнера, и уже с этим багажом учить ноты. Казалось бы, логично. Правда же? От этюда приходим к тексту, и текст делаем своим. От моих действий в этюде мы приходим к действиям персонажей. И действия персонажей делаем своими... Но вот такой нормальный путь в музыкальном театре пока не существует. В ГИТИСе мы этим занимаемся. Но если я то, что сказал вам, сказал бы в каком-нибудь оперном театре — больше я туда бы не попал. Вот тут раздалась реплика «зависит от режиссера». Безусловно, многое в театре зависит от режиссера. Но должен сказать, в музыкальном театре режиссеров, которые понимают методологию, — их раз-два и обчелся. Если они есть или были, как Покровский, — это большая редкость.

ДЛЯ ЗАМЕТОК

ДЛЯ ЗАМЕТОК

ПЕРВАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ  
**«КНЕБЕЛЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ»**

*Материалы конференции*

Руководитель издательства ГИТИС *Н. В. Разевиг*  
Редактор *В. А. Смелякова*  
Корректор *С. И. Выгузова*  
Оригинал-макет *Д. А. Титаренко*

Подписано в печать 17.08.2020. Формат 60 × 90/16  
Бумага офсетная. Печать офсетная. Тираж 500 экз.

Издательство ГИТИС. 125009 Москва, Малый Кисловский пер., 6  
Тел.: (495) 690-35-89, e-mail: kniga2@gitis.net