

Н. Ю. ЩУКИНА,
*Театральный институт
имени Бориса Щукина,
Москва, Россия*

NATALIA SHCHUKINA,
*The Boris Shukin
Theatre Institute,
Moscow, Russia*

**«ГОРОД МЫШЕЙ»
И ДРУГОЕ.
САМОСТОЯТЕЛЬНЫЕ
РАБОТЫ СТУДЕНТОВ-
ЩУКИНЦЕВ
КАК СОСТАВЛЯЮЩАЯ
ВОСПИТАНИЯ АРТИСТА
ВАХТАНГОВСКОЙ
ТЕАТРАЛЬНОЙ ШКОЛЫ**

АННОТАЦИЯ

Наталья Юрьевна Щукина – актриса театра «Ленком» и театральная педагог – в статье, посвященной самостоятельным работам студентов-щукинцев, делится опытом, приобретенным в ходе создания спектакля «Город мышей» (эта экспериментальная работа была впервые показана студентами Театрального института им. Бориса Щукина в Москве в 1990 г.), а также рассказывает об общих принципах подхода к самостоятельным работам в вахтанговской театральной школе. Автор приходит к выводу, что этапы работы студентов-артистов в рамках вахтанговской традиции игрового театра открывают возможность для самопознания, раскрепощения творческого взгляда на собственную природу, не закрепляют каноны традиционного психологического подхода в актерской работе над образом, а наоборот, стимулируют поиск новых стилистических решений роли. В конечном счете это приводит к преодолению сюжетного

**“CITY OF MICE”
AND OTHERS.
INDEPENDENT WORKS
OF STUDENTS
AS A COMPONENT
OF THE EDUCATIONAL
PROCESS
OF THE VAKHTANGOV
THEATER SCHOOL**

ABSTRACT

Natalia Shchukina, an actress of the Lenkom Theater and a theatrical teacher, in an article dedicated to the independent work of the Shukin students, shares her experience gained in the creation of the memorable City of Mice (this unique work was shown for the first time in 1990), and also talks about the general principles of approach to independent work at the Vakhtangov Theater School. The author comes to the conclusion that the stages of actors- students works as Vakhtangov' theatre school followers give the opportunity for self comprehension and freedom of art inner sight of the self nature of an actor. It doesn't strengthen the canons of traditional psychology approach to the actor's work upon his role but gives stimulus for looking for new stylistic understandings of the role. In the end it leads to overcoming of plot perception of the theatrical action and transform the staging from realistic to mythological space.

восприятия театрального действия и переводит план изображаемого на сцене из реалистического бытописания в мифологическую плоскость.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: *русский театр, Вахтанговская театральная школа, самостоятельный показ, спектакль, мастерство актера.*

KEYWORDS: *Russian theatre, independent show, performance, actor's skill, Vakhtangov Theater School.*

Часть первая. НА ПОДСТУПАХ К ТЕМЕ

I. НЕСКОЛЬКО ВСТУПИТЕЛЬНЫХ СЛОВ

«Годы учения» вспоминаются мною с безмерной благодарностью, даже с умилением, с восторгом. И так обстоит дело в жизни почти каждого щукинца. Для тех, у кого сложилась жизнь в профессии, четыре года, проведенных в Школе, – исток, начало, основа. Сейчас, когда с момента выпуска нашего «авшаровского» курса прошло уже 25 лет (даже странно об этом думать!), как-то по-новому вспоминаешь, обдумываешь, формулируешь.

Лично для меня очень важно и то, что в последние годы я вернулась в родной вуз – теперь уже в качестве педагога. Это – совсем новое для меня состояние, требующее «остановиться, оглянуться», что-то перечитать, что-то вспомнить, что-то рассказать.

Эта работа основана прежде всего на личном профессиональном опыте, хотя мне приходится опираться и на различные публикации, а также на то, что рассказывали мои педагоги: Юрий Михайлович Авшаров, Альберт Григорьевич Буров, Алла Александровна Казанская, Валентина Петровна Николаенко, Владимир Владимирович Иванов, Павел Евгеньевич Любимцев. . . Всем им – ушедшим и здравствующим, я очень благодарна.

Так сложилось, что курс, на котором я училась, оказался чрезвычайно творческим, «компанейским», инициативным. Мы не были идеально дисциплинированы, что греха таить! Но, благодаря мудрому руководству Ю. М. Авшарова, в коллективе возник «свободный живой воздух», атмосфера, раскрепощавшая и вселявшая веру в свои возможности. Курс был пестрый (как, наверное, каждый щукинский курс) и работоспособный; бурлившая в нас энергия активно искала выхода!

В том, как мы выпускались, особую роль сыграла странная самостоятельная работа, подготовленная в конце второго года обучения.

Называлась она «Город мышей». О ней я хочу рассказать подробнее, как и о других самостоятельных работах, в которых принимала участие.

Но начать нужно с другого! Ведь жизнь каждого щукинского курса не развивается сама по себе; *всё связано со всем*.

«Поток истории вахтанговской театральной школы» – явление чрезвычайно интересное и, что особенно важно, – *цельное!* Так сложилось: в щукинском вузе нет автономно существующих мастерских; все педагоги и студенты «говорят на одном языке», понимают друг друга без всяких сложностей и именно так (совместно, дружно, «рбево») в Школе воспитывают и любят студентов.

О самостоятельных спектаклях и системе самостоятельных показов в своих теоретических работах и мемуарах упоминают многие вахтанговцы: Б. Е. Захава, Л. М. Шихматов, В. К. Львова, М. А. Ульянов, А. Г. Буров, В. Б. Смехов [1].

II. СИСТЕМА САМОСТОЯТЕЛЬНЫХ ПОКАЗОВ КАК ОТЛИЧИТЕЛЬНАЯ ЧЕРТА ВАХТАНГОВСКОЙ ШКОЛЫ

Школа в конечном счете понятие индивидуальное. Используя общие правила, каждый актер вырабатывает какую-то свою, собственную, личную профессиональную систему.

Отличительной чертой института им. Б. В. Щукина, его «ноу-хау» долгое время оставалась и остается система самостоятельных показов. Началось это в 30-е гг. XX в. Правильность такого воспитательного метода доказывает тот факт, что многие школы также стали активно использовать эту форму обучения. Самостоятельный показ дает возможность *разобраться в индивидуальности* студента, понять его актерский потенциал, расширить амплуа. Самостоятельный показ может перевернуть представление педагогов о студенте, раскрыть его с неожиданной, новой стороны. Способность мыслить самостоятельно, смотреть на вещи своими глазами является весьма важным фактором в учебном процессе. Без личного взгляда на творчество и на жизнь артист состояться не сумеет; ему не поможет даже очень талантливый режиссер!

Актер должен быть Художником. Это – вовсе не «высокая фраза». И если такой артист встречается с глубоким и умным режиссером, его талант расцветает во всем многообразии.

Часто в процессе обучения среди студентов курса выделяются один или несколько учеников, которые обладают режиссерскими задатками, умеют собрать вокруг себя коллектив, «компанию». Некоторые

наделены литературными способностями или художественными, музыкальными. Наличие на курсе таких ярких индивидуальностей и работоспособного коллектива обуславливает возможность появления большой самостоятельной работы (спектакля) на завершающем этапе обучения.

Во время самостоятельной работы студента окружают его сверстники, близкие по духу, над ним не довлеет авторитет педагогов и режиссеров, что позволяет более смело работать над образом и использовать новые, еще не проверенные приемы. Такое сочетание часто благотворно сказывается на процессе обучения.

III. ОТКУДА ИДЕТ ТРАДИЦИЯ САМОСТОЯТЕЛЬНЫХ ПОКАЗОВ

Традиция самостоятельных показов берет свое начало в Вахтанговской студии. Вахтангов выделил группу студийцев, которые хотели учиться режиссуре, проводил с ними беседы, занятия и предложил им сделать с младшими студийцами отрывки, которые впоследствии просматривал вместе со старшими, что зафиксировано в летописи Училища буквально с первых страниц.

Этот опыт породил традицию, о которой пишет в книге «Моя профессия» М. А. Ульянов: «Училище имени Щукина теснейшим образом связано с театром Вахтангова. Сначала была III студия МХТ, а потом из этой студии возник Театр Вахтангова. Значит, училище старше театра. И вот это кровное родство и то, что многие педагоги-вахтанговцы вышли из стен этого же училища, естественно привело к тому, что вахтанговское начало пропагандируется, культивируется в училище и педагогами, и студентами. Праздничность, театральность, любовь к форме, форме острой, но всегда внутренне оправданной, характерность, разнообразие жанров, смелость актерских работ – вот черты вахтанговцев. <...> Это тонкий и сложный путь, по которому надо провести ученика. И вот на этом пути в училище Щукина придерживаются одной доброй и мудрой традиции – показы самостоятельных работ. Студенты сами выбирают материал, какой хотят, сами режиссируют, сами играют. Эти самостоятельные плаванья удивительно укрепляют студента. Они заставляют мыслить самостоятельно, смотреть на вещи своими глазами, вырабатывают актерские мускулы для будущей работы в театре, то есть приучают к тому, без чего немислима жизнь в театре. <...> И вот, зная это, в театральном училище имени Щукина (может быть, это самая лучшая традиция) с первого курса позволяют студенту работать самостоятельно» [2, с. 68].

IV. САМОСТОЯТЕЛЬНЫЕ ПОКАЗЫ И ИХ МЕСТО В ОБЩЕМ УЧЕБНОМ ПЛАНЕ

Традиционно сложилось, что самостоятельные показы на первом курсе проходят в начале марта, на втором курсе – в середине марта, на третьем курсе – в ноябре и в конце марта. На четвертом курсе показа нет. Методически это обосновано так: самостоятельные этюды на первом курсе отражают, насколько овладели студенты *элементами школы*, пока от них еще не требуют подхода к образу. На втором курсе желательно, чтобы в самостоятельном отрывке было продемонстрировано внимание именно к этому – то есть *попытка сыграть образ*, возможность стать другим человеком, оставаясь при этом самим собой. На третьем курсе, после прохождения всей школы (последний раздел школы – педагогические отрывки – пройдены на втором курсе), в виде исключения разрешены два самостоятельных показа: один в ноябре, другой в марте. Первый показ третьего курса, в ноябре, редко бывает удачным, так как считается, что первый семестр третьего курса довольно трудное время – вроде бы студент уже все знает, школу прошел, но еще не умеет пользоваться полученными знаниями. Второй показ на третьем курсе обычно бывает более ярким.

V. МЕСТО САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СРЕДИ ДРУГИХ ДИСЦИПЛИН ПРОГРАММЫ ТЕАТРАЛЬНОГО ИНСТИТУТА ИМ. Б. В. ЩУКИНА

«Как известно, К. С. Станиславский считал, что на домашнюю (вне-репетиционную) работу над ролью актер должен расходовать не меньше девяноста процентов общего количества труда и времени, потребного для создания сценического образа.

Соответствует ли этому расчету практика подавляющего большинства актеров? К сожалению, далеко не соответствует. Большинство актеров предпочитают работать главным образом на репетициях. Одни поступают так по причине своей ленности или неспособности работать без постоянного понукания со стороны режиссера; другие – потому, что их не научили работать самостоятельно» [3, с. 198].

Самостоятельная работа требует больших знаний – надо читать книги, думать над оформлением сцены и музыкой, с чем-то знакомиться дополнительно, что-то непонятное обсуждать. Здесь нужна хорошая актерская образованность, не энциклопедическая, а именно

актерская, эмоциональная. Один из педагогов Вахтанговского училища, В. А. Гальперин, чрезвычайно популярный в свое время учитель по истории русской литературы, говорил: «Актёр то, что любит, очень хорошо знает! А что-то другое может и вовсе не знать. И это нормально, это вполне грамотный артист» [3]. Потому что такова природа артиста. Его профессия не предполагает досконального знания литературы или истории, у артиста знания неразрывно связаны с эмоциями, с его активным вкусом.

Если актриса, например, любит Цветаеву, она ее превосходно чувствует и знает, хотя в той же эпохе что-то всеми любимое она, может быть, и не читала. Дело не в энциклопедичности знаний; актерское образование – это другая система, в которой именно эмоциональное включение в изучаемый материал ценится дороже всего. Лучше чувствовать несколько стихов Есенина, чем логически комментировать все его произведения. Именно самостоятельная работа дает очень много в этом плане, потому что помогает студенту-артисту ощутить себя не просто исполнителем, а соавтором, сотворцом художественного текста. Любая самостоятельная работа запоминается сильно и надолго; соответственно, и весь материал, и исследования, пройденные во время работы, запомнятся раз и навсегда. Поэтому можно смело сказать, что самостоятельные спектакли, да и вообще самостоятельные работы, очень помогают, развивают и многое дают.

Если говорить об институте самостоятельных показов, следует отметить, что тут чрезвычайно важны консультации педагогов-специалистов перед каждым самостоятельным показом, в частности, консультации по истории костюма. Понятно, что педагоги не вмешиваются в репетиционный процесс, но, узнав из мнения эксперта, что, к примеру, персонажей Гоголя или Диккенса в стиле их эпохи нельзя играть без жилета, или – чем отличается силуэт женского платья из пьесы Чехова от силуэта времен Островского, студенты запоминают эту беседу о внимании к деталям надолго.

VI. ВЫБОР МАТЕРИАЛА ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОГО ПОКАЗА И ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОГО СПЕКТАКЛЯ

Выбор материала для самостоятельного показа, умение правильно понять себя как артиста – дело очень сложное, далеко не каждый адекватно оценивает себя. Сложность проблемы усугубляется еще и тем, что многие студенты мало читали. Пробелы в культурном багаже резко сокращают возможности выбора.

В свое время Л. М. Шихматов на вопрос Ю. В. Катина-Ярцева: «Как получилось, что Рубен Николаевич Симонов никогда не играл Фигаро? Ведь это было бы абсолютное попадание...», – ответил: «Мы, Юрочка, были невежественны. Рубен Николаевич не сыграл Фигаро, потому что он не знал, что есть такая пьеса». (Ю. В. Катин-Ярцев рассказывал об этом своим ученикам, в частности, П. Е. Любимцеву, а Павел Евгеньевич рассказал мне) [4].

Актер – профессия исполнительская, зависимая, поэтому, казалось бы, самому актеру не очень все это нужно – его, если надо, подправят. Иногда даже выдающиеся артисты увидеть себя правильно не умеют. Есть легенда, что В. В. Меркурьев, великий комедийный и характерный артист Ленинградского театра драмы им. Пушкина, всю жизнь мечтал сыграть... Отелло и просил дать ему такую возможность: «Дайте мне провалиться, пусть меня публика забросает тухлыми помидорами...», но ему такой возможности не дали. Драматические роли Меркурьев играть умел – он был великим артистом. Вспомним хотя бы фильм «Летят журавли» и его роль доктора Бороздина. Но это все же не Отелло. Может быть, каким-то чудом Василий Васильевич сыграл бы и Отелло, но все-таки это маловероятно.

Поэтому в студенческих работах всегда подкупает умение *угадать свой материал*; если студент понимает себя правильно, понимает свою суть, свою «актерскую середину», у него хорошие перспективы. С этого, может быть, и начинается настоящий артист, которому просто необходимо *знать свои возможности*, думать о себе и о жизни. Поэтому иногда, глядя на программу самостоятельных показов, можно сразу сказать, что именно получиться изначально не может, потому что этот материал – не для этого конкретного студента. Или, наоборот, виден хороший, удачный выбор материала, хотя это еще не значит, что работа получится, но верный выбор говорит о многом.

VII. ЧЕМ ЗАВЕРШАЕТСЯ СИСТЕМА САМОСТОЯТЕЛЬНЫХ ПОКАЗОВ

В самостоятельной работе студент иногда раскрывается так, как педагоги даже не предполагали, и это вполне естественно, потому что всякий человек – это «вещь в себе», и не так просто точно разгадать личностные константы того или иного ученика. Что-то про себя он знает и сам – если человек мыслящий и творческий. И поэтому в самостоятельных показах бывают «прорывы» к собственной

органике, к собственной индивидуальности. Это очень существенно, ведь не случайно многие курсы для показа в театрах используют именно самостоятельные работы, в процентном соотношении, можно сказать, их не меньше, чем педагогических. Самостоятельный показ – это право на пробу, право на прорыв, право на осознание себя. Именно в самостоятельной работе студент осознает свою индивидуальность. М. Чехов говорил: «Наградой артиста за самоотверженный каждодневный труд будет встреча со своей индивидуальностью и право творить по вдохновению» [5, с. 90].

Иногда самостоятельная работа завершается самостоятельным спектаклем. Но это бывает не всегда и не на каждом курсе.

VIII. РОЛЬ САМОСТОЯТЕЛЬНЫХ ПОКАЗОВ В ФОРМИРОВАНИИ КОЛЛЕКТИВА КУРСА

Помимо таких моментов, как раскрытие индивидуальности, свободной атмосферы, чувства ответственности, соавторства, система самостоятельных показов выделяет лидера или лидеров. На самостоятельном показе человек, которого педагоги не считали особенно способным студентом, может раскрыться и оказаться в числе лидеров курса.

Хорошая студийная атмосфера в совместной работе очень полезна еще и тем, что успеху товарищей здесь не завидуют, а радуются, прекрасно понимая при этом, что хорошо, а что плохо («вот у него уже получилось, а у меня еще нет»). В самостоятельных репетициях каждый получает стимул к творчеству еще и с точки зрения формирования группы лидеров.

Помимо прорыва к собственной индивидуальности, прорыва к материалу, проявления организационных способностей и использования знаний, которые необходимо извлечь в процессе работы из книг, а также чувства соавторства, самостоятельная работа отражает творческие права каждого студента и курса в целом. И когда художественный руководитель курса думает о дипломном репертуаре, он может на основе самостоятельных работ студентов разделить их на группы. Так как уже четко видит, какой студент может играть главную роль, какой роль второго плана, а какой – эпизод. *Ведь хороший артист – это не тот, который играет главные роли, а тот, который играет СВОИ роли!* Конечно, для самого большого артиста *своими* оказываются почти все роли, но это – случаи исключительные.

IX. ПЕРЕХОД ОТ САМОСТОЯТЕЛЬНОГО ОТРЫВКА К САМОСТОЯТЕЛЬНОМУ СПЕКТАКЛЮ

Конечно, не все удачные самостоятельные отрывки в итоге перерождаются в спектакль. Происходит это по разным причинам: некоторые работы требуют слишком больших постановочных затрат, некоторые – слишком сильной режиссерской руки. В таком случае отрывок никак не дотянуть до спектакля! Здесь все-таки надо учитывать, что для студентов театрального училища лучше всего взять молодежный материал, хотя возможны и исключения в педагогических работах. При подборе пьесы все-таки интуитивно предполагается наличие большого количества молодых ролей, хотя каких-то правил и жестких условий, наверное, нет.

Это очень тонкая вещь – понять, почему какую-то возрастную роль можно сыграть студенту, а какую-то – нет. Можно сказать так: «Возрастная роль, требующая подробного бытового проживания, – зачем ее играть двадцатилетнему молодому человеку, какой в этом смысл? Еще успеется».

А вот роль эксцентрическую, предположим, какого-нибудь старичка в комедии У. Шекспира, как мне кажется, более возможно сыграть, чем старичка в пьесе А. Н. Островского.

X. МЕСТО, КОТОРОЕ ЗАНИМАЕТ САМОСТОЯТЕЛЬНЫЙ СПЕКТАКЛЬ В УЧЕБНОМ ИЛИ ДИПЛОМНОМ РЕПЕРТУАРЕ КУРСА

Самостоятельные спектакли зачастую бывают режиссерски более внятными, чем спектакли педагогические, потому что у педагогов другие задачи. В задачи педагогов входит, прежде всего, раскрытие актерских индивидуальностей, а не постановка спектакля.

Место самостоятельного спектакля в репертуаре курса может быть очень различным. Например, выпуск 1971 г. имел 14 работ, и, конечно же, этот курс был особо сильным и талантливым. Говоря о выпускниках этого курса, упоминают, прежде всего, Наталью Гундареву, Юрия Богатырева и Константина Райкина, но важно, что и в целом тот курс был очень сильным. Спектакли «Пышка» и «Нос» В. В. Фокина 1970-го были, безусловно, ярко режиссерскими, хотя они были не единственными «вершинами» репертуара курса; рядом существовали и другие яркие и разные работы этого коллектива.

В 1992 году наш «Город мышей» явно стоял особняком от остальных работ курса. В этом спектакле было проявлено совсем особенное творческое мышление. Об этом чуть ниже.

Можно сказать, что самостоятельный спектакль занимает на курсе каждый раз особое место. Какую-то закономерность вывести сложно. Можно заметить, что большую роль играет личное отношение студентов к самостоятельным и педагогическим спектаклям. Ведь не секрет, что иногда педагогические работы на показе оказываются «сырыми», притом что репетируются целый семестр, а самостоятельные работы таковыми не кажутся, будучи сделанными за две недели. Почему так происходит? Потому что *ответственность за самостоятельную работу осознают все участники*, и в этом тоже большая польза. А в педагогической работе у студента может возникнуть ощущение «подневольности», работы под четкими указаниями преподавателя.

XI. ЖИЗНЬ САМОСТОЯТЕЛЬНОГО СПЕКТАКЛЯ ПОСЛЕ ОКОНЧАНИЯ УЧИЛИЩА

Студенческий спектакль за счет молодости, искренности и непосредственности исполнителей может иногда обрести те живые черты, которые спектакль «взрослого» театра, сделанный даже с мастерами, воссоздать зачастую не в состоянии. Это интересный момент, так как, казалось бы, студенты многого не умеют, но они очень увлеченные, свежо воспринимающие жизнь и профессию, и эти их качества могут «свернуть горы», творить чудеса! В частности, это и создало театр «Современник» под руководством Олега Ефремова и Театр на Таганке Юрия Любимова, который пришел в режиссуру уже после 40 лет. Это, конечно, удивительно, что такой своеобразный, самобытный режиссер возник столь поздно. Рождение постановщика Ю. П. Любимова произошло благодаря тому, что он работал со студентами, которые были готовы безоговорочно идти за ним сколь угодно далеко, пробовать, искать новый театр, раскрывать новую драматургию.

Мы, выпускники 1992 года, тоже пытались создать свой театр. Ю. М. Авшаров придумал очень занятное название: «Ученая обезьяна» – в память об игре, в которую играли когда-то Вахтангов и Михаил Чехов. Наша «Ученая обезьяна» театром, к сожалению, не стала, потому что у нас оказалась слабой организация дела, необходимая для создания своей студии. Да и средств не было.

Театр должен обладать очень жесткой организующей структурой; без этого он жить не может, ведь не случайно Вахтангов так насаждал дисциплину, так беспокоился об организации дела. Он очень много об этом писал ученикам, потому что та самая студийная атмосфера живого, свободного, легкого творчества – вещь очень хрупкая, недолговечная...

Когда студийный коллектив становится театром, он должен переходить в некие жесткие формы, и, соответственно, творчество переходит в другую фазу: оно становится менее трепетным, менее непосредственным, но гораздо более профессиональным и умелым.

Часть вторая. СВОЙ ОПЫТ

Обращаясь к моим четырем училищным годам, подводя предварительный итог всему, что написано в первой части, я могу сказать следующее.

Во-первых, студент в самостоятельных работах может применить то, чему он научился, он сможет все свои мысли и амбиции попытаться реализовать. Получится или нет – другой вопрос. Зачастую студент мало себя понимает, а иногда, наоборот, – знает о себе то, чего не видят другие. Мы вообще часто себя воспринимаем не так, как окружающие. Когда я училась, моим художественным руководителем был Юрий Михайлович Авшаров, и я на него нередко обижалась, потому что мне казалось, что он видит меня неправильно... Я-то видела себя «героиней прекрасной», а он давал мне каких-то разрушенных старушек или еще что-то «острохарактерное». Я не понимала, зачем он меня так мучает. Но сейчас, став взрослой, я понимаю, что Юрий Михайлович как опытный педагог был абсолютно прав, кидая меня в совершенно чуждые мне «варева». И ту же старушку Пумпянскую (из повести В. Пьецуха «Новая московская философия») я изображала с удовольствием! Меня за эту этюдную работу («Этюды к образу на литературном материале» – это раздел Школы, которым заканчивают первый семестр второго года обучения) очень хвалили, и (что скрывать?!) было приятно и радостно. А самостоятельная работа нужна для того, чтобы студент мог понять, нужно ли ему то, что предлагает худрук, или не нужно.

Я считаю, что артист в своей жизни должен все абсолютно попробовать! Никогда не боялась экспериментировать и никогда себя не считала привязанной к какому-либо амплуа. Самонадеянно

считала, что могу всё! Это важно для молодого организма, который еще боится, который еще трепетный... И необходимо ему пробовать свои силы в тех работах, которые подсказывает интуиция.

На третьем курсе я на самостоятельном показе играла Нину в «Маскараде»... Я, может быть, и не Нина... Не аристократка, что скрывать! Но польза от работы в романтической стихотворной драме была огромная! Этот отрывок вспоминаю с удовольствием.

Очень важно в какой-то момент отпустить студента и сказать: «А теперь сам!». Очень часто на первом курсе студенты экспериментируют и выбирают невероятный материал; им кажется, что они скажут миру новое слово, прыгнут выше собственных голов... Порой возникает какая-то невиданная режиссура, какие-то дикие эксперименты. Я не считаю, что это – непременно плохо; иногда случаются чудеса! Без веры в чудо нет Искусства... Хотя потом, конечно, худрук все разберет и объяснит, что получилось, а что – нет.

В чем суть самостоятельной работы? Студент сам делает всё, абсолютно всё! Педагоги не вмешиваются в процесс вообще. Студентам запрещено показывать это «взрослым», они считают делом чести этого не делать. Павел Евгеньевич Любимцев мне рассказывал, что – не вспомню сейчас в каком вузе – самостоятельная работа идет по иному принципу, то есть студенты самостоятельно выбирают материал, начинают репетировать... но ближе к показу они демонстрируют это педагогам, а педагоги делают замечания... Для меня такой подход почти не отличается от простой педагогической работы!

В показе самостоятельных этюдов важна чистота эксперимента, чистота понимания. Тут сразу видно, где у студента есть пробелы по школе – в общении, в словесном действии, в освоении оценки факта, перемены отношения, во взятии физического самочувствия, пробелы пластические и музыкальные. Потому что артист на сцене эмоционально обнажен, виден не только здесь и сейчас, но и в своем потенциале. А студенты после разбора отрывков почти всегда обижаются, им каждый раз кажется, что их воспринимают не как надо!

Бывает так, что студенты подходят к преподавателям и спрашивают, что бы им взять на самостоятельную работу. К молодым педагогам подходят нередко. Меня студенты иногда тоже спрашивают. Но я, как правило, стараюсь ничего конкретного не говорить. Если им суждено ошибиться – пусть лучше ошибутся, потому что институт для этого им и дан... Чтобы имели право ошибиться. И я всегда студентам говорю, что негативный опыт принесет даже больше пользы, нежели позитивный! Позитивный – это приятно для самоощущения,

для самооценки! Но ошибки, которые вы сможете совершить, дадут возможность развиваться.

Сколько времени дается на подготовку самостоятельных работ? Ну, как сказать? В каком-то смысле дается вся институтская жизнь. Студенты все время знают, что будет самостоятельный показ... Когда я училась, всегда держала в голове: у меня будет показ; я должна отбирать материал! Ты присматриваешься к однокурсникам, которых сначала совсем не знаешь, когда учишься на первом курсе; потом начинаешь их узнавать, потом ты знаешь их уже, как облупленных... И ты становишься в каком-то смысле режиссером, что также является важным аспектом для самовоспитания. Даже если ты режиссером или педагогом не станешь никогда... Но внутри артист должен быть немножко режиссером. У кого-то это есть в большей степени, у кого-то в меньшей, но это обязательно должно быть. Есть хорошие артисты, которые одновременно – настоящие режиссеры, все свои роли выстраивают до мельчайших нюансов. Так вот: когда ты учишься, то смотришь на своих однокурсников с режиссерской точки зрения и думаешь: «Надо бы его к себе в работу...» Студенты готовят самостоятельные отрывки в свободное от основного учебного процесса время. Примерно за неделю до показа их освобождают от всех занятий, и тогда они целиком посвящают себя подготовке... Репетируют во всех углах, так как аудитории заняты под основной учебный процесс. Располагаются везде: в туалетах, в коридорах... всюду видна и слышна эта творческая деятельность!

Очень правильный момент – момент подключения организма к своей интуиции и к природе актерской... Ведь мы все уникальны, а творческий человек – уникален особенно. Иногда учебный «правильный» процесс может помешать творческой единице выразить свою мысль, свою боль. Творческий процесс – вещь деликатная, *невидимые нити, из которых сплетается Ткань Искусства, – неуловимы, и мы не знаем, в какой момент получим из космоса эти таинственные сигналы.* Собственно, к чему я это все описываю... У студента в момент обучения в силу молодости, в силу того, что он открыт к восприятию мира (я имею в виду того, кто действительно хочет чему-то научиться, а не просто стремится увидеть свои фотографии на глянцевой обложке и получить за это миллион), студенту, который хочет заниматься Творчеством, очень важно, помимо использования того, что ему дали педагоги, подключать свою интуицию, свой дар.

Только в самостоятельных работах можно научиться это делать. Есть всяческие «тренинги», сейчас это очень модно... Если честно, я отношусь с большим сомнением ко всевозможным актерским

тренингам и мастер-классам. Я бы эти мастер-классы называла: творческие встречи. . . Ну, просто люди поговорили, обсудили какие-то вопросы. . . Но *учить творить невозможно таким образом!* Вообще *научить ничему нельзя, можно только научиться самому.* Методом пробы. Артист не может существовать без пробы. Он не может существовать в теории, в режиме лекции или семинара. . . Артист, у которого нет практики, умирает, он теряет профессию, как только он перестает ее применять. Поэтому любой опыт, даже самый, казалось бы, негативный – это созидающий опыт. Да, плохая работа может испортить артиста, но без работы артист погибает еще быстрее.

А теперь вернусь к тем работам, которые сама делала в институте.

Первые работы были далеки от меня самой, и считаю, что я их провела, именно по причине того, что *взяла материал, который мне не нужно было брать.* Не попробовав, я не смогла бы это понять! Мне нужно было ошибиться, нужно было удариться носом о стену для того, чтобы понять: этот материал – не мой!. Педагоги за что-то меня и хвалили. Потому что верили в меня, уже любили. . . Но я все равно понимала: не мое! не получилось! Потом уже я пыталась идти путем поиска отклика своего сердца, своей души. Я тогда впервые открыла для себя Аркадия Аверченко. Я читала его рассказы не на предмет поиска материала, а просто потому, что мне нравился язык, нравился юмор; я даже и не думала, что Аверченко может быть моим автором. Это же «мужской автор». . . У него мужчины – главные. И вдруг нахожу рассказ «Обыкновенная женщина» на две странички, который ранит меня в самое сердце. . . Я просто влюбляюсь в этот рассказ. Зову своего однокурсника Сашу Жигалкина в партнеры, и мы начинаем его делать. Работали тщательно и довольно долго. Был полноценный репетиционный процесс. Бывает иногда так, что студенты «ковыряют» материал чуть ли не полгода, и ничего у них не выходит. А бывает, что работу делают за две ночи, накануне показа, в истерике, в панике, я бы сказала, «в угаре». . . И представьте, бывает, что такие «истерические» работы вдруг «звучат», находят на показе какой-то невероятный отклик в сердцах студентов и кафедры, но зачастую, как показывает опыт, как только такую работу начинают играть на исполнительских вечерах, она разваливается, ничего не получается. . . Это – мгновенная вспышка, костер, который скоро гаснет, и потом его разжечь уже невозможно.

Возвращаюсь к «Обыкновенной женщине». Этот рассказ настолько меня задел и так в меня проник. . . О чем он? О «странностях любви», о загадочном женском характере, о мудрости и безмерной наивности женщины. . . Там речь шла о взрослой, хоть и довольно молодой женщине. . . Герои – пара – он и она. И что-то у них, судя по всему,

не складывается в отношениях. Если коротко, то мужчине становится скучно... Я тогда ничего про это не знала, ничего не знала про совместную жизнь, про брак, но эта история задела во мне какие-то глубинные струнки... Эта работа очень в меня «попала» – потому и получилась. Нам поставили высокие оценки. В институте действует такая система: если очень хорошая работа, то ставится «+», если достойно, прилично сыграли – «поощрение». А если провал, худрук говорит: «Пройдем мимо». И если в отрывке было три исполнителя, то кому-то могут поставить «+», а кому-то могут вообще ничего не поставить. Конечно, для студентов очень важно, что сказали их педагоги...

Есть еще одна очень странная для меня вещь, загадка: например, я начинаю работать как педагог с каким-нибудь курсом и вижу, как они прислушиваются, как они старательно исполняют всё, что я от них прошу, вижу, какие они трепетные, но... чего-то от них добиться я не могу, ну, не могу – и всё! Дальше они уходят на самостоятельный показ, у нас возникает перерыв в работе дней на 8–10. Прихожу к ним на показ и вдруг вижу, что всё, что я от них прошу, они... умеют делать, они это делают! Дальше, когда мы возвращаемся к работе, я говорю: «Теперь не говорите, что вы этого или того не можете!». Вообще-то они могут всё... Но в момент работы с педагогом есть некий барьер, страх, какой-то зажим внутренний – я это наблюдаю все время. Они боятся самих себя, боятся своих проявлений, боятся ошибиться, быть необаятельными, боятся, что сделают что-то неправильно. Я каждый раз им говорю: «Не бойтесь, я никому не скажу, что вы здесь напортачили, это останется между нами». Мы смеемся... Но в самостоятельных работах они ничего не боятся. Они готовы. Для этого и существует самостоятельный показ, чтобы изгнать своих химер и победить свои страхи...

И еще о том, что касается «Обыкновенной женщины»... В 2012 году эту работу Павел Евгеньевич Любимцев мне предложил сделать на его курсе – уже как педагогу... Я сначала испугалась. Эта работа завершала исполнительский вечер. Рассказы Чехова, Тэффи и Аверченко. Она по жанру лирическая. И с драматизмом... Весь исполнительский вечер был комический, а эта работа ставила такую грустную точку, итожила мысль показа. В рассказе Аверченко герои сначала ссорятся, потом мирятся... Потом героиня говорит, что ждет ребенка... А в финале герой сообщает, что она умерла от родов: «Мне очень ее жалко»... Какова тут идея? Идея в том, что мы не ценим самых простых вещей, что всегда нам хорошо там, где нас нет, а жить-то надо здесь, сегодня, сейчас... И по возможности друг друга

беречь. Я с опаской начинала эту работу; я абсолютно не помнила, что мы когда-то с Жигалкиным делали, и даже не пыталась вспомнить. Я выросла, и времена изменились. Поэтому я эту работу делала абсолютно с чистого листа. Студентку, которая мне была выделена Павлом Евгеньевичем на роль героини, Машу Денкову, я знала, я с ней уже работала. Я пыталась идти от них, получить какие-то новые импульсы. И работа получилась совсем не такая, она совсем про другое получилась. Это для меня важно. В 1990 году мой партнер чуть ли не выгонял меня, он складывал мои вещи в чемодан, а я рыдала в три ручья... А Маша Денкова и Мотя Жизневский проживали все гораздо сдержаннее, строже... С моей точки зрения, «Обыкновенная женщина» 2013 года оказалась очень хорошей работой. Ребята проявились как большие молодцы, хотя мне пришлось сделать некое усилие, чтобы «разбудить» их. Немножко была у них тенденция... (у лирических работ часто появляется такая тенденция) уйти в «сопливые слезы», в страдания, чего я вообще-то категорически не приемлю. Если уж драматизм, то активный, мужественный... Тогда и рыдать можно. Но не ныть! Это отвратительно, когда на сцене артист страдает, а зрительный зал в это время спит. Это никому не нужно... Вторая «Обыкновенная женщина», – это для меня был интересный опыт и, думаю, что для студентов тоже.

Ну и наконец – о главном! На моем курсе была работа, которая потом вылилась – я даже не побоюсь такого слова – почти что в театр. **«Город мышей»**. Спектакль, который в первоначальном исполнении шел всего полчаса. Это была настоящая самостоятельная работа. Мы с однокурсниками понимали, что складывается костяк курса, такой творческий «паровозик», компания, которая проводит совместно время... Эта работа была по-настоящему творческой. Если говорить на языке живописи, мне кажется, это было какое-то наитие, вдохновение, сон... Вообразите, что художник просыпается ночью, бежит к полотну и начинает творить. Привиделось... Вот это была совершенно такая же история. Это была сначала какая-то совместная посиделка, у нас на курсе таких было очень много. Какие-то разговоры о творчестве... студенческая кухонная история. Мы тогда сидели на кухнях; конечно, сигареты, дым – из головы, из ушей, отовсюду. Это была какая-то такая именно фантазия, как у художника на полотне: «Давайте сделаем?... а давайте». Мы фонтанировали идеями! В работе не было ни одного слова... Это не было ни по какому литературному произведению. Это было буквально из ничего. Из мусора,хлама, сора... Спектакль начинался с того, что открывался занавес и на сцене лежали железные канализационные трубы. Они были

разложены веером, тут же какие-то тряпки... Мешки... Выходил сонный человек, он спотыкался и понимал, что у него оторвалась подошва. Он отрывал до конца эту подошву и начинал ею «хлопать» по трубам... по торцу каждой трубы. Из-за того, что они были разного диаметра – издавались разные звуки. Потом выходили еще два человека. Они открывали бутылки. В них на разную долю была налита вода. Они начинали дуть в них, как в дудочки, и тоже издавали звуки! Выходила пианистка, садилась за инструмент, выходил гитарист, и начиналась музыка... Начиналась такая... симфония, которая была извлечена из труб, бутылок, гитары и фортепиано... А потом вдруг оказывалось, что на полу под тряпками и мешками лежат люди. Не люди – мыши! Мы ложились там заранее, до того, как зритель усаживался... Зритель смутно видел, что там на площадке что-то лежит. Мы не шевелились, специально, чтобы для зрителя наше появление было сюрпризом. Мыши появлялись со спичечными коробками в руках. Пальчиками ударяли, издавали странный шуршащий звук. Никто не сомневался в том, что мы – мыши! И дальше история начинала преобразаться и развиваться. История была про то, что *«мы никогда не знаем, откуда вырастет дерево»*. Из этих испуганных мышей вырастала вдруг влюбленная пара, и у нас начинался страстный танец... Всё это сопровождалось только музыкой, и ни слова текста... 30–35 минут это было. Дальше вдруг из этих мышек возникали какие-то испанцы, был танец мальчишек со шпагами, а мы выбежали как этакие «испанские гранд-дамы». Но потом мышинная серая жизнь побеждала страсти... они тонули в обыденности, в серости... Звучала «мелодия мышей» на коробках, и мгновенно мы превращались в серую массу.

Спектакль «Город мышей» представлял собой причудливую, странную игру, в которой не было ни одного слова, хотя сама мысль понятна – вот подвал, мыши, которые шуршат, всего боятся, и когда поблизости нет опасности, им хочется, так сказать, распрямиться, поиграть, вообразить себя совсем в других, «немышиных» ситуациях... А в финале опять страх, мгла и робкое шуршание. Это был мощный прорыв... Но, к сожалению, и трепетность, и обаяние, которые исходили от работы студентов, со временем ушли. Когда «Город мышей» играли на третьем курсе во время исполнительского вечера, совершенно точно по поводу этого спектакля высказался С. В. Урсуляк – замечательный кинорежиссер, в то время только начинавший свой путь: *«Дело не в том, что в наше время студенты были не способны сделать такой спектакль, дело в том, что тогда это никому не пришло бы в голову»* [4].

Действительно, в середине 1970-х такого быть, наверное, не могло. И данная работа оказалась очаровательным знаком некоего раскованного мышления начала 1990-х. Существенную роль здесь сыграли годы Перестройки. Это сложно доказать, но освобождение сознания явно значительно повлияло на многие творческие работы.

Режиссером спектакля считался Эдик Радзюкевич, но работали мы все вместе. Несмотря на все свои достоинства, «Город мышей» не стал полноценным «взрослым» спектаклем: для «взрослого» театра данная работа была слишком специфична, это был, что называется, единственный экземпляр, штучный товар. . .

Об игровом театре написал один из замечательных педагогов ГИТИСа М. Буткевич в своей книге. В ней он говорит, что его интересует театр как игра, помимо сюжетного и идейного материала. Конечно же, это не значит, что материал следует полностью отвергнуть: «Встроенная в любой спектакль ритуальная игровая ситуация позволяет нам приподнимать его на более высокий, более обобщенный уровень: правду она делает истиной, образ – символом, а сюжет – мифом» [6, с. 657]. Так вот, «Город мышей», не имевший ни текста, ни сюжетной канвы, – это и есть *игровой театр*, то есть театр, в котором игра возникает из ничего и исчезает в пустоте, когда нет пьесы, и сюжет пересказывается двумя-тремя фразами. Такое своеобразие оказалось очень значительным успехом нашего курса.

Очень многие люди, которые скептически относятся ко всему, что делается в институте, мне говорили, что вы, дескать, просто слизали то, что сделали уже на Бродвее: там тоже ни слова, тоже действие происходит на мусорке. *Но и спектакль тамошний, и мы появились практически в одно и то же время!* Если учесть то, что была еще Перестройка, и мы еще никуда не ездили, ничего не видели, не было Интернета. . . Можно сказать только одно, то, что я уже сказала, – всегда *Творческий человек является улавливателем идей из пространства*. Неспроста электричество было открыто именно тогда, когда оно было открыто – ни раньше, ни позже. . . Видимо, так уж все складывалось во времени и в пространстве, во Вселенной, что нам на двух разных континентах удалось уловить нечто особенное, свое. . .

Играли мы этот спектакль в первый раз как самостоятельное дополнение к педагогическому показу. Никто из педагогов не знал, почему мы запираемся в аудиториях и курим там одну за одной дешевые сигареты. . . И почему вдруг носимся по институту с какими-то тряпками, с спичками. . . Но все это не возбранялось! Мы показали *это* в конце педагогического показа. Сперва сыграли отрывки из пьес А. Н. Островского. А «Город мышей» показали в третьем

отделении, после перерыва. Надо сказать, что в Щукинском институте категорически запрещено аплодировать на показах. Справедливо считается, что аплодисменты могут дать ложное ощущение успеха, могут молодому творческому организму навредить. Но когда после «Мышей» закрылся занавес и *раздались аплодисменты*. . . мы очень испугались, потому что знали: это категорически запрещено!!! Вдруг кто-то стал из зала громко говорить: «Откройте занавес». Никогда я не забуду это ощущение тревоги, ощущение, что мы что-то очень плохое сделали. . . мы что-то неправильно сделали, вот этот страх, особенный страх, когда ты находишься в некоем состоянии аффекта! И вот когда открылся, наконец, занавес, и мы увидели, что зал стоит и *кафедра стоит и аплодирует*. . . – тут, конечно, это было настоящее счастье, самое большое, которое может испытать творческий человек. . . когда тебя не просто признали, а педагоги переступили через свой собственный запрет. Аплодировали тогда все: и Владимир Абрамович Этуш, и Людмила Владимировна Ставская, и Альберт Григорьевич Буров, и Алла Александровна Казанская, и Юрий Васильевич Катин-Ярцев. И, конечно, те, кто много с курсом работал: Авшаров, Иванов, Николаенко, Любимцев. Они-то за нас «болели», рады были нашему успеху! Мы потом спектакль чуть-чуть расширили, он стал идти 45 минут. С ним мы стали ездить по разным городам, мы даже поехали в Европу – в Каталонию, потом в Германию. . . Во время обучения, на четвертом курсе. Сказка просто. Это было как обучение, как некий обмен опытом!!! И ладно в институте мы выглядели смешно с бутылками и трубами, но можете представить, как мы выглядели с таким реквизитом в аэропорту Шереметьево, сдавая все это в багаж, причем в негабаритный! Сотрудники аэропорта были в полном недоумении, они понять не могли, почему молодые люди в Барселону или в Гамбург везут здоровенные канализационные трубы. Они были тяжелые. . . Сейчас, учитывая все аспекты безопасности, мне кажется, это было бы невозможно. Сейчас это, наверное, как-то фурами бы перевозилось, но мы были – студенты, и наши переезды никто не оплачивал. . . Это был совершенно некоммерческий проект. Тогда такими категориями никто даже и не мыслил, это был исключительно обмен опытом. Я помню, когда мы играли в Германии, к нам в слезах подбегали ребята – зрители, студенты. . . Мы плохо говорили по-английски и совсем не говорили по-немецки, но там можно было и вовсе не говорить. Они спрашивали: «Как же это? Из ничего – вдруг возникает такая игра, такая атмосфера??». Если сегодня спросить, как можно было определить этот жанр? – не знаю. . . – «перформанс», наверное. Тогда не было такого термина. Мы и не пытались определить, какой

это жанр – просто творили. Это все – к разговору о том, зачем нужна в учебном процессе театрального вуза самостоятельная работа. Это то непостижимое, что и является целью воспитания и обучения, *это творчество, в первую очередь, плюс умение*; тебе дается азбука, а дальше сочиняй и складывай буквы в какие угодно слова.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Вахтанговская школа. Летопись 1913–2000: В 2 кн. М.: Театральный институт имени Бориса Щукина, 2004.
2. Ульянов М. А. Работаю актером. М.: Искусство, 1987. С. 63–78.
3. Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера. М.: Искусство, 1969. – 320 с.
4. Запись интервью Н. Ю. Щукиной с заведующим кафедрой мастерства актера Театрального института имени Бориса Щукина П. Е. Любимцевым, Москва, 7 сентября 2017 года.
5. Чехов М. Литературное наследие: В 2 т. М.: Искусство, 1995.
6. Буткевич М. М. К игровому театру: В 2 т. М.: РАТИ – ГИТИС, 2010. Т. 1. Лирический трактат. – 703 с.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Щукина Наталья Юрьевна – *актриса Московского государственного театра «Ленком», доцент кафедры мастерства актера Театрального института имени Бориса Щукина.*
E-mail: natali120970@mail.ru
ORCID: 0000-0003-0989-7531

Щукина Н. Ю. «Город мышей» и другое. Самостоятельные работы студентов-щукинцев как составляющая воспитания артиста вахтанговской театральной школы // *Театр. Живопись. Кино. Музыка.* 2019. № 2. С. 200–219.
DOI: 10.35852/2588-0144-2019-2-200-219

REFERENCES

1. *Vakhtangovskaya shkola. Letopis 1913–2000: V 2 kn.* [Vakhtangov School. Chronicle of 1913–2000. In 2 v.]. Moscow: The Boris Shchukin Theater Institute, 2004.
2. Ulyanov M. A. *Shchukinskoe uchilishche* [Shchukin college]. In: Ulyanov M. A. *Rabotayu akterom* [Working as an actor]. Moscow: Iskusstvo, 1987, pp. 63–78.
3. Zakhava B. E. *Macterstvo aktera i rezhisera* [The acting of the actor and the director]. Moscow: Iskusstvo, 1969. 320 p.
4. *Zapis' intervyyu N. Y. Shchukinoj s zaveduyushchim kafedroj masterstva aktera Teatral'nogo instituta imeni Borisa Shchukina P. E. Lyubimcevim, Moskva, 7 sentyabrya 2017 goda* [N. Y. Shchukina's Interview with Head of the Department of Acting at the Boris Shchukin Theatre Institute P. E. Lyubimtsev, Moscow, September 7, 2017].
5. Chekhov M. *Literaturnoe nasledie*. V 2 t. [Literary heritage in 2 v.]. Moscow: Iskusstvo, 1995.
6. Butkevich M. M. *K igrovomu teatru: V 2 t. T. 1. Liricheskij traktat* [To the game theater: In 2 v. V. 1. A lyrical treatise]. Moscow: RATI – GITIS, 2010. 703 p.

ABOUT THE AUTHOR

Natalia Shchukina – *actress of the Lenkom Theater, assistant professor of the Boris Shukin Theatre Institute.*
E-mail: natali120970@mail.ru
ORCID: 0000-0003-0989-7531

Shchukina N. Y. “City of mice” and Others. Independent works of students as a component of the educational process of the Vakhtangov Theater School. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2019, no. 2, pp. 200–219.
DOI: 10.35852/2588-0144-2019-2-200-219