

Н. В. Бочкарева

РАБОТА НАД ИНСЦЕНИРОВАННОЙ ПРОЗОЙ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ В ТЕАТРАЛЬНОЙ ШКОЛЕ

*Работа представлена кафедрой эстрадного искусства и музыкального театра
Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства.
Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор И. А. Богданов*

В статье рассматриваются вопросы теории и методологии обучения актера с учетом современных требований к профессии, концентрируется внимание на особом значении работы над инсценированной прозой в этом процессе.

The article covers the questions of actor training theory and methodology, taking modern requirements to the profession into account. Special attention is paid to particular importance of the work on staged prose in this process.

В театральной школе работа над инсценированной прозой велась всегда. Но сегодня нельзя отрицать факт усиления внимания к этому аспекту обучения актера. Студенты – актеры и режиссеры, как правило, на вторых курсах осваивают прозаический материал. В традициях и театра профессионального, и театральной школы обращаться к классическому материалу – прозе великих писателей: Толстого, Достоевского, Чехова и др. Отрывки из прозаических произведений писателей Рас-

путина, Айтматова, Шукшина, Казакова и других замечательных писателей XX в. всегда присутствовали и продолжают присутствовать на зачетах и экзаменах в театральных школах. Задачи и причины обращения к прозаическому материалу в театре и театральной школе, естественно, отличаются. Работа профессиональных театров над спектаклями, основой для которых послужила проза, – тема очень серьезная и значительная. Упомянем лишь несколько значительных работ на эту тему: Н. Я. Берков-

ский «Литература и театр»¹, Е. И. Полякова «Театр Льва Толстого»², О. Пыжова «Фрагменты театральной судьбы»³, Рудницкий «Проза и сцена»⁴, А. Смелянский «Предлагаемые обстоятельства. Из жизни русского театра второй половины XX века»⁵, О. Б. Сокурова «Большая проза и русский театр»⁶ и др. Размышления самих актеров, работавших в подобном материале, или театроведов, которые писали о них, также обширны. Мы не будем даже называть их, эта литература огромна, как и остальные серьезные исследования по освоению русским драматическим театром не только отечественной, но и зарубежной прозы.

Попытка обозначить некоторые современные проблемы работы над инсценированной прозой в процессе обучения будущих актеров и режиссеров – задача настоящей статьи. В качестве начального размышления об особенностях работы над прозаическим материалом приво-дим запись беседы с двумя известнейшими педагогами Санкт-Петербургской государственной театральной академии (СПбГАТИ)⁷ – профессором В. В. Петровым и профессором А. С. Шведерским.

Б о ч к а р е в а. В программных требованиях кафедры основ актерского мастерства записано, что на определенном этапе рекомендуется работа по прозаическому материалу. Почему в театральной школе рекомендуется обращение к прозе, более того, именно на начальном этапе обучения? Как начинается эта работа? Вы даете задание студентам по определенному материалу, они сами выбирают отрывок?

П е т р о в. Я как-то смотрел экзамен один у вахтанговцев, там очень интересно было сделано. Тогда все увлекались деревенскими авторами, как мы их называли. И знаете, они... это как бы служило материалом для того, чтоб, например, сидели четыре старухи (девочки-студентки) и беседовали о чем-то. Текста этого не было в самом рассказе, но было вот это сидение и придуманная беседа. Важно, какой материал выбран.

Ш в е д е р с к и й. Прежде всего давайте осмыслим, для чего вообще это нужно. На мой взгляд, два мотива есть. Первый мотив – потому что в пьесе широта предлагаемых обстоятельств весьма зашифрована. В прозе много повествовательного материала, дающего пищу для более подробного исследования. Второе, вот вы спрашиваете, я сам делаю переложение прозы и даю им, да? Нет, я начинаю с того, что даю им само произведение. Скажем, прочесть “Гранатовый браслет”. Там есть вот этот кусочек. Вот подумайте, как это сделать. Почему я говорю, начните вы? Потому, что здесь тренируется драматургическое мышление, вот что. Когда они сами это делают, они начинают понимать природу драматургии, они начинают понимать природу театра в противовес повествовательности.

П е т р о в. В обращении к прозе тренируется фантазия...

Ш в е д е р с к и й. Я понимаю про фантазию. Но фантазия их сперва бедна для драматургии, им не хватает ее, а проза им помогает в этом смысле. Во-первых, она заставляет их почитать много классики, я никогда не даю готовый отрывок. Нет, будьте любезны, прочтите этот роман, прочтите Тургенева, прочтите Чехова. Сейчас они мало читают, а я пользуюсь любым способом, лишь бы они напивали себя хорошей классической литературой.

Б о ч к а р е в а. Когда уже выбран какой-то отрывок, студент начинает продумывать для себя текст, который он может говорить, но может и не говорить, ведь какие-то действия могут быть свернуты. Это может быть в форме этюдов, предощущений каких-то... Как тут происходит?

Ш в е д е р с к и й. Тут вот у меня некоторый внутренний спор с некоторыми коллегами. На одном заседании А. Д. Попову задали такой вопрос: если мы имеем жанр, в котором люди разговаривают в такой манере: “Ах ты, гой еси, молодой молодец!”, я, что, тоже должен во внутренней речи так говорить, или я должен говорить

как современный человек? Попов говорит – нет, я должен приближаться к “Гой, еси...”, потому что это способ мышления, это ощущение действительности этого персонажа. Когда студенты свои слова произносят в прозе, понимаете, здесь очень опасно, потому что, я убежден, что мы должны студента поднимать до персонажа. Поэтому я спорю с Фильштинским⁸ (он иногда шутит, что я его штатный педагог, я всегда хожу на его показы). Вот курс показывает “Преступление и наказание” по Достоевскому. Я ему говорю, вот у вас следователь Порфирий Петрович при допросе скачет через скакалку. Это человек, которому уже за сорок лет. Ответ: а ему (студенту) так показалось, что это может быть. Вот так. Понимаете? Человек того времени во время серьезного допроса скачет через скакалку, как... Я говорю, что этого не понимаю. Не понимаю не потому, что хочу как-то по-другому, а потому, что мне кажется, наоборот, надо поднимать студента до исследуемого текста. И поэтому, когда мы подменяем в классике словарный запас, манеру выражаться сегодняшней речью, мне не кажется это продуктивным, мне не кажется, что это служит развитию актерского мышления, актерской культуры. Я так это понимаю.

Петров. Я понимаю, так же как Анатолий Самуилович. Потому что мы с ним абсолютно одной школы. И вопрос насчет перевоплощения очень важен здесь. Закон для актера – творение, создание характера, образа на основе перевоплощения, но именно этого автора, первоисточника, а не отдельной собственной фантазии.

Шведерский. В пьесе студентам сложнее сообразить и придумать – что там происходит между актами. Вот он ушел, грубо говоря, со сцены, а что он между этим делает, чем он там занят? А в прозе мне все объяснили: куда он пошел, что он делал, о чем он думал, там все рассказано. Внутренний мир легче освоить, мир предлагаемых обстоятельств. А что делает там какой-ни-

будь Серебряков, перед тем как он приходит и разговаривает с семьей? Это я должен сочинить. Откуда он пришел, что он думал? А он когда пришел, говорит: “Господа! Повесьте ваши уши на гвоздь внимания” – это он про что думал? Что он делал?

Петров. Иногда актеру важно почувствовать, не только понять и собрать данные. Важно создать атмосферу, которая у хорошего автора проявлена через описания природы, описания подробного быта. Это сложная вещь для актера, но необходимая. Понимаете, нет ничего зафиксированного, нет такого одного правила, потому что это все рождается.

Шведерский. Повествовательность и драматургичность – много раз приходится разговаривать про это, чтобы они (студенты) поняли эту природу конфликта, природу события, природу развития».

Отметим главные методические задачи обращения к прозе в театральной школе для актеров: помощь студенту в определении предлагаемых обстоятельств и логики поведения персонажа; приучение к подробности существования; выявление особенностей авторского стиля; определение речевой характеристики и телесной выразительности героев; тренировка драматургического мышления (важная составляющая обучения, как для режиссеров, так и для актеров); работа над прозой помогает развитию воображения; работа с текстом как поиск способа мышления; способствует расширению кругозора, обретению актерской культуры.

Приведенная беседа – это, несомненно, итог серьезных размышлений опытных педагогов на эту тему. На фестивале «Антре»⁹, недавно проходившем в нашей академии, были представлены работы студентов – режиссеров эстрады по инсценированной прозе российских писателей. Был представлен разнообразный материал: это современные авторы Галявкин, Белобров и Попов, Коваль, Крусанов, знаменитые и признанные Токарева, Шукшин, Вампи-

лов, Довлатов, Битов, Володин и др. Первоначальный этап – отстаивание выбранного материала, распределение ролей – прошел. Начались самостоятельные репетиции. Присутствуя на нескольких начальных репетициях, я выявила серьезные ошибки. Репетиции каждого отрывка длились по 15–20 минут. За это время исполнители ролей (курс режиссеров небольшой) успевали только «пробежать» сцену. Ни о каком проникновении в атмосферу, стиль автора, поиски способа существования не могло и идти речи. Другой ошибкой было желание поставить весь выбранный материал. Однако руководитель курса И. Богданов настойчиво объяснял своим студентам, что задание: поставить отобранный отрывок, небольшой, но законченный по мысли, – это требование, которое предьявляется профессией эстрадного режиссера. Краткость, лаконичность, выразительность – основные требования эстрадного искусства – должны быть соблюдены. Другой не менее важной составляющей работы над прозой было вовлечение в поиски способа существования самих актеров. Там, где режиссеры строили свою работу с учетом актерских размышлений, инициативности, фантазии, там были очень успешные работы, например ансамблевая работа над «Записками нетрезвого человека» А. Володина. Режиссеру, по сути дела, авторский монолог-воспоминание надо было перевести на сценический язык. Возникло решение – начало из тишины, стук ложечки в вагоне поезда, некоторая замедленность той мирной жизни. Летящее платье девушки на последнем мирном свидании обыгрывалось прямо на зрителе. Выходил молодой человек с картинкой в руках, он и создавал ветер. Война врывалась напряженным ритмом. Письма-треугольнички летели, передавались из рук в руки. Потом мирное время, разговоры на кухне, песни. «И вот мне уже мне...» – продолжает голос автора. Целая жизнь промелькнула перед нашими глазами. Актерам, участвующим в

этом отрывке, важно было передать атмосферу разных времен. Уловить неповторимый володинский мягкий юмор. Трудность задачи, как режиссерской, так и актерской, являлась скорее не препятствием, а тем творческим барьером, который подхлестывает воображение и фантазию.

И совершенно другой по способу существования, яркий, сатирический отрывок по рассказу Галявкина «Надо было читать» также был удачен. В отрывке было несколько фраз между девушкой и молодым человеком в библиотеке. «Что вы читаете? <...> А вы Джойса читали?» – «Улисса?» – и между окончательным ответом: «Нет, не читал». – «А надо было читать!» – режиссер предлагает актерам разыграть несколько вариантов мечтаний молодого человека: в кинотеатре на просмотре индийского фильма понравились друг другу, и, чтобы завести разговор, возникает: «А вы Джойса читали?» Или более экстремальный вариант – в автомобиле, с тем же текстом. Разные обстоятельства для одного и того же текста требовали поиска разных выразительных особенностей персонажей. Отрывок получился юмористически законченным, переходящим в гротеск.

Как только происходит осознание необходимости творческого процесса как единого целого, происходит качественный скачок и в режиссерском решении, и в актерском исполнении. Один из лучших режиссеров нашей страны Г. А. Товстоногов всегда подчеркивал роль актера, через которого режиссер доносит до зрителя все свои творческие мысли. В репетициях с актерами в своем родном театре он неустанно говорил о необходимости совместного творчества. Так в работе над «Тихим Доном» Товстоногов продолжал работать над инсценировкой¹⁰ непосредственно в процессе подготовки спектакля. При первой встрече с актерами, при чтке первой части инсценировки (вторая еще не была готова), Товстоногов так начинает свое обращение к актерам:

«Я пригласил вас, чтобы настроить, если удастся на необычный способ работы, так как сценическое выражение огромного романа не поддается канонической форме инсценировки. Есть уже определенный опыт, но это компромисс, который дает относительное (решение) этого произведения и которое не удовлетворяет меня. Хочется идти по другому пути. Если нам удастся найти новый ход, то, может, что-то и получится. Нужно ваше соучастие. Не будет обычной канонизации. Наша задача – передать главное ощущение от романа и найти ему сценическое воплощение. Тема развороченной России. В центре Григорий Мелехов. Эта трагедия не приставшего к берегу человека. Тема столкновения человека и рока – социального катаклизма. Тема столкновения человека и рока – социального катаклизма. Аналогия с античной трагедией. Сильный человек, трагедия его. Столкновение этой личности и есть тема. Отсюда Хор нужен. Есть три слоя персонажей: первые проходят через (весь роман); вторые – существуя в Хоре, могут играть персонаж; третьи – участники Хора, эпизодов. Процесс распределения функций

персонажей – не распределение даже ролей. Эскизно только. Инсценировка не готова окончательно, сейчас первая часть. Это сложный путь, по-другому я не вижу. Здесь есть некоторая неизвестность, которая привлекает, вне канонической инсценировки. Многое зависит от вас, вашей заинтересованности, активности по существу»¹¹.

Товстоногов пытался с актерами найти особый язык для такого эксперимента в совместном творчестве, сочинении. Надеялся и подталкивал к этому актеров. Постоянное внесение поправок в текст, определение наплывов из прошлого, их переплетение позволяло актерам становиться тоже авторами спектакля в целом. Г. А. Товстоногов писал о том, что необходимо «сделать из артиста и из художника союзников-соавторов»¹².

Заинтересованная творческая и человеческая установка помогает раскрыть само произведение. Именно от этой установки возникает глубинное понимание мира другого человека, его поисков сути, сопричастности со всем миром, осознание зависимости человеческого сообщества от малейших колебаний мыслей, идей, действий.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Берковский Н. Я. Литература и театр, М., 1969.
- ² Полякова Е. И. Театр Льва Толстого (Опыты воплощения прозы Толстого на сцене). М., 1978
- ³ Пыжова О. Фрагменты театральной судьбы. М.: Сов. Россия, 1986
- ⁴ Рудницкий К. Л. Проза и сцена. М., 1981.
- ⁵ Смелянский А. Предлагаемые обстоятельства. Из жизни русского театра второй половины XX века. М., 1999.
- ⁶ Сокурова О. Б. Большая проза и русский театр. СПб., 2004.
- ⁷ Беседа с проф. В. В. Петровым и проф. А. С. Шведерским, декабрь 2005 г., текст дан выборочно – запись автора.
- ⁸ Профессор В. М. Фильштинский, руководитель курсов СПбГАТИ.
- ⁹ Фестиваль «Антре», кафедры эстрадного искусства и музыкального театра, октябрь 2006 г., СПбГАТИ.
- ¹⁰ «Тихий Дон» – сценическая композиция Г. А. Товстоногова и Д. М. Шварц, ВААП, 1977.
- ¹¹ Запись репетиций спектакля «Тихий Дон» в БДТ в постановке Г. А. Товстоногова стажера БДТ М. Е. Карнаухова, март–май 1977 г., репетиция 10.03.77, текст дан выборочно, обработка записей –автора.
- ¹² Товстоногов Г. А. Режиссерский замысел // Записки о театре. М., 1960. С. 40–43.