

Правительство Тверской области  
Министерство культуры Тверской  
Тверской областной Дом народного творчества

# «ВСЁ О ТЕАТРЕ ДЛЯ НАЧИНАЮЩИХ РЕЖИССЁРОВ»

Методические рекомендации  
для начинающих руководителей  
любительского театрального коллектива



г. Тверь, 2021 год



**Правительство Тверской области  
Министерство культуры Тверской области  
Тверской областной Дом народного творчества**

**В.Л. Семёнов  
«Всё о театре для начинающих режиссёров»**

**Методические рекомендации**  
для начинающих руководителей любительского театрального коллектива

г. Тверь, 2021 год

УДК 792(072)  
ББК 77.5  
С 30

**Автор - составитель:**

*Семёнов Владимир Леонидович, театровед, ведущий специалист по театральным и цирковым жанрам творчества Тверского областного Дома народного творчества*

Семёнов В. Л. «Всё о театре для начинающих режиссёров.» Методические  
С 30 рекомендации для начинающих руководителей любительского театрального  
коллектива/В. Л. Семёнов. - Тверь:ГБУК «ТОДНТ»,2021. - 32 с.

Данное пособие предназначено для руководителей любительских театральных коллективов, начинающих свою работу в данном жанре искусства.

В пособии даются рекомендации с чего начать работу в театральном коллективе, как строится творческий процесс и даны основы театрального искусства.

**УДК 792(072)**  
**ББК 77.5**  
**С 30**

@Семёнов В.Л., 2021  
@Тверской областной Дом народного творчества, 2021



Спектакль по пьесе А. Китцберга  
«Оборотень»  
Народный театр «на Миллионной»  
Тверского областного Дома народного творчества  
Режиссёр Владимир Семёнов

## ВВЕДЕНИЕ

---

«Есть такой вид спорта, в котором спортсмен быстро-быстро трёт чем-то лёд перед движущейся шайбой, чтобы она легче и дальше скользила. Для меня это очень хорошая метафора режиссуры. Я должна расчистить лёд, чтобы актёры по нему свободно заскользили»

Ариана Мнушкина,  
создательница знаменитого «Театра Солнца» в Париже

Руководителей любительского театрального коллектива готовят специально на кафедрах режиссуры вузов культуры и искусств, в колледжах культуры. У каждого режиссёра-педагога есть свой индивидуальный стиль работы.



«Влюблённость» участников коллектива в педагога-режиссёра чуть ли не обязательное условие для формирования театрального коллектива, тем более любительского, в деятельности которого принимают участие «по любви», где не получают зарплату, а только удовлетворяют свои насущные потребности в художественном творчестве, самовыражении, в общении.

Личное общение с педагогом в любительском коллективе очень важно для его участника, это и общение с мастером, и с другом, и с наставником. Это общение часто происходит во время индивидуальных репетиций с исполнителем роли. «Индивидуальная репетиция, – писал З. Я. Корогодский, – это, по существу, разговор с актёром по душам». Такое общение оставляет, как правило, глубокий след на всю жизнь, поскольку окрашено эмоционально-позитивными воспоминаниями (без получения позитивных эмоций человек покинет самодеятельный коллектив).

Руководитель должен постоянно вести беседы, которые выходят за тематические рамки репетиционного процесса. Вызывать на непосредственный диалог-обсуждение произведений искусства, актуальных проблем современности, нравственных тем повседневной жизни. «Для режиссёра самодеятельного театра важнее всего умение организовать коллективное творчество, разбудить инициативу, включить в работу всех участников, каждому найти дело, «завлечь» людей в коллективную игру.

Руководитель самодеятельного коллектива всегда, по крайней мере, «на пол-уха» впереди своих питомцев. Он, как опытный психолог, должен находить разные

манки, чтобы поддерживать в труппе «температуру горения».

Есть множество способов для этого, но принцип один: коллектив должен верить, что сегодня, сейчас он создаёт нечто истинное, высокое, своё».

А.С. Каргин (педагог по мастерству актёра) сформулировал некоторые важнейшие нравственные положения и принципы, которым должен следовать руководитель самодеятельного, художественного коллектива в своей повседневной практике:

- «не повторять критические замечания участнику о допущенных промахах, которые он исправил;
- без нужды не вмешиваться в действия участников, предоставлять им возможность проявить себя, самостоятельность в решении задач коллектива;
- соблюдать в разговоре, объяснениях краткость, не подавлять своими знаниями и опытом, чаще говорить «мы», нежели «я», «наше», чем «моё»;
- согласовывать интересы каждого и всех, сегодняшнее и на отдалённую перспективу;
- не игнорировать знания о жизни, интересах отдельного участника, но не выставлять их на показ и не использовать в личных интересах;
- помнить о том, что изъяны, несовершенство руководителя отражаются на участниках. Заметив в них недостатки, посмотреть, не проявление ли это твоего влияния;

- уметь выслушивать, говорить;
- воспитывать в себе терпение и терпимость к слабостям и несовершенству человека;
- руководитель не имеет права обижаться, обижать, пользоваться преимуществом своего положения;
- научиться благодарить участников не только за хорошую работу, но и за хорошее отношение к занятиям, за желание выполнить порученное, не забывая, что для этого они тратят личное время;
- уметь поощрить, убеждать, помогать, наказывать;
- помнить: чтобы участник оставался в коллективе, есть одно средство – уважать его, чтобы он покинул коллектив – сотни причин».

«Самого руководителя при этом должны отличать творческое отношение к делу, компетентность и инициативность, чувство ответственности, простота и доступность в общении с людьми, глубокое знание их интересов и запросов, честность, принципиальность, скромность. Такой руководитель способен вести за собой коллектив, ставить перед ним сложные задачи» А.С. Каргин.

Роль художественного руководителя коллектива в процессе формирования коллектива огромна. Он должен, прежде всего, установить атмосферу взаимного уважения и доверия, то есть совместный с коллективом способ существования. Он должен воспитать уважение к слову, к точному смыслу сказанного. Это одно из самых важных условий для создания атмосферы взаимного доверия и уважения.

Уважение к слову в жизни переходит в отношение к слову на сцене, то есть к словесному действию. Свойство слова-действия – одно из коренных свойств природы актёрского искусства. Он должен обеспечить индивидуальный подход к каждому и вместе с тем равенство всех перед художественным руководителем, перед искусством.

Не надо забывать о педагогическом такте при оценке игры и поступков участников, развивать и укреплять в каждом чувство подлинного человеческого достоинства. Он должен проявлять равное и равное отношение к своим питомцам в сочетании с подлинной заинтересованностью их человеческой и творческой личностью. Вряд ли при этом следует быть на короткой ноге с кем-нибудь из членов коллектива или с отдельной группой участников. Это порождает обиды, отчужденность, ведет к разобщенности в коллективе.



Спектакль по произведениям Р.Бернса  
«10 подслушанных историй»  
Любительское объединение «Рампа»  
Дворец культуры, г. Ржев  
Режиссёр Ольга Кресницкая

# ГЛАВА I

## О СИСТЕМЕ К.С. СТАНИСЛАВСКОГО

---



Учение К. С. Станиславского о режиссуре – это учение об искусстве создания спектакля на основе творчества всех его участников. Учение о природе и законах актёрского творчества, о методах и приемах управления им – бесценный вклад К. С. Станиславского в историю мировой культуры. Поскольку природа и законы актёрского творчества не зависят от того на профессиональной или любительской сцене выступает актёр, то говорить о какой-либо специфике использования системы в любительском театре бессмысленно.



Другое дело, этические принципы системы, которые в целом едины для всех театров, но в самодеятельном театре должны подвергаться некоторой корректировке с учётом любительского характера сценической деятельности, в процессе которой члены коллектива отдают театру свой досуг, а не профессиональное время.

Овладение системой Станиславского при работе с неопытными участниками будущего спектакля имеет не меньшее, а может быть большее значение, чем при работе с профессионалами.

Им, любителям, необходимо особенно подробно и тщательно объяснить все события, цели роли. Таким участникам показ вреден, ибо они в этом случае не поймут сути персонажа, а будут слепо, механически копировать режиссёра. И если в ходе такого «натаскивания» и удастся достичь некой слаженности, исполнителям будет причинен вред. Их органика будет подавлена, быть может, непоправимо вследствие узко утилитарной эксплуатации их способностей. Это прямой путь к штампам.

Режиссёр должен идти по пути использования объективных законов природы сценического искусства, открытых Станиславским. Именно метод Станиславского предохраняет начинающих актёров от ремесленных навыков. Поскольку основы системы К. С. Станиславского для любительского театра являются самым надёжным фундаментом

воспитания актёра, её основные принципы должны стать руководством к действию для руководителя такого театра. О том, что актёр должен изучать жизнь, русское актёрство знало еще со времен Шекспира. Но что он должен изучать и наблюдать свой собственный душевный мир, исследовать собственную душевную природу, открывая её новые стороны, об этом впервые сказал К. С. Станиславский. До него великие актёры прошлого (Мочалов, Щепкин, Ермолова, Комиссаржевская и др.) утверждали, что их работа над ролью осуществляется бессознательно, своё творчество они называли «тяжёлой душевной работой», «шаманством». И у самих работников театра, и у зрителей сложилось устойчивое мнение, что механизм актёрского творчества невозможен для изучения и анализа.

Станиславский сделал вывод о связи сознательного и бессознательного в творчестве актёра и впервые показал возможности сознательного управления подсознательными процессами творчества. Он писал: «Истинное искусство должно учить, как сознательно возбуждать в себе бессознательную творческую природу для сверхсознательного творчества».

Каким же образом возможно сознательно управлять бессознательным? Отвечая на этот вопрос, Станиславский сделал выводы, перевернувшие представления об актёрском творчестве.

Станиславский предложил принципиально иной подход: «Познайте свою природу, дисциплинируйте её, и при наличии таланта вы станете великим артистом». Сущность нового подхода К. С. Станиславский выразил формулой искусство переживания. Игра актёра при этом не сводится к имитации состояния. На каждом спектакле он заново проживает роль в соответствии с заранее продуманной логикой жизни и развития образа. Станиславский предложил актёрам «идти от себя». Это предполагает, что актёр пытается достоверно представить себя в рамках тех жизненных условий (предлагаемых обстоятельств), в которых находится в пьесе его герой, и в соответствии со своей природой реагирует на происходящее. Станиславский делает важный вывод: «Не играть образ, а стать образом – это высшая форма актёрского творчества».

Именно такой подход рождает «искусство переживания», «искусство душевного реализма». Жить жизнью образа, достигая при этом абсолютной достоверности психологического состояния, – такова ключевая установка Системы.

Концепция психологического реализма стала ключом к новому театру. Открытие Станиславского заключалось в том, что именно душевный мир актёра он увидел как основной источник его творчества.

Станиславский показал, что у «артистического рая» есть свои «ворота», а к ним ведет определённая дорога. И рассказал, как по ней идти. М. Чехов комментировал этот раздел учения с позиции актёра: «Истинное значение и смысл системы ученик должен понимать так: система не может создать актёра, не может вложить в него талант и не может научить человека играть на сцене, если об этом не позаботился сам бог. Система сберегает актёру его творческие силы. Указывает ему пути, по которым следует направлять свой талант с наименьшей затратой сил и с большим успехом для дела...»

Настоящая, единственная цель системы – дать актёру в руки самого себя...».

Создание каждым из участников спектакля психологически правдивого образа делает возможным его абсолютно достоверное, органичное поведение на сцене. Психологическая оправданность поведения на сцене, поступков персонажа, убедительность общения с партнерами (к «технике общения» Станиславский относился очень внимательно) рассматривались Станиславским как закон нового театра. Общим результатом утверждения в актёрском творчестве новых установок становится актёрский ансамбль – единый стиль существования актёров на сцене. Только такой ансамбль позволяет добиться общего художественного единства сценического произведения.

Совершенствование актёрского творчества требует постоянной работы актёра над собой: повседневной тренировки его физического и душевного начала, развития артистической техники, мастерства. Применив свои открытия, Станиславский получил поразительные результаты: появилась целая плеяда актёров, поражающих мастерством и душевной правдой, органичностью сценического поведения, искренностью; появились гармоничные и художественно цельные театральные спектакли, которые прославили театр в России и за рубежом.

Наконец, одним из компонентов Системы стало создание новой концепции сцены и зала и их взаимодействия. Стремление убедить зрителя в подлинности происходящего на сцене породило высокую «культуру детали». В спектаклях Станиславского утвердился реализм оформления сцены как обязательный вспомогательный элемент подлинно реалистического спектакля. На первых порах дало о себе знать даже некоторое увлечение натурализмом: для создания атмосферы достоверности происходящего в спектакле слишком большое внимание уделялось падающему листу в осеннем саду, пению сверчков летним вечером и т. п.

Позже, отказавшись в этом отношении от максимализма, Станиславский сохранил основную установку: реализм оформления и реквизита должен помогать актёру.

Оценивая значение Системы и выступая против реальных или мнимых критиков, М. Чехов, один из первых, кто понял значение Системы, писал: «Есть опасение, что найдутся люди, которые скажут: «Система суха, теоретична и слишком научна, акт же творчества – акт живой, таинственный и бессознательный». Вот ответ: система не только «научна», она просто «наука». Теоретична она для тех, кто не способен на практике, то есть для всех неударённых и нехудожественных натур. О тех, которые просто не желают понять Системы, речи не будет. Система есть исключительно «практическое» руководство... Система – для талантливых, которым есть что «систематизировать».

К ним относятся: предлагаемые обстоятельства, событие, сквозное действие, сверхзадача и т. д. Те же элементы системы, которые являются объективными для поведения человека в жизни (а стало быть, и на сцене), называют «законами системы». К ним в первую очередь надо отнести действие как основной закон учения Станиславского, ее краеугольный камень, и его составляющие, то есть то, что помогает актёру им (действием) овладеть: внимание, воображение, мышечная свобода, отношение, оценка и т. д.

Остановимся на некоторых элементах системы, вызывающих безусловный интерес с точки зрения творческого развития метода Станиславского.

Главное условие, основной закон, с помощью которого происходит овладение действием и которому в жизни человек подчиняется, не затрачивая при этом никаких усилий, совершенно органично – **внимание**.

С него-то и начинается практическое обучение актёра по системе Станиславского.

**Закон внимания** заключается в том, что каждую секунду своего существования человек к кому-либо или к чему-либо внимателен. Внимание есть активный и сознательный процесс концентрации воли на каком-либо объекте. В жизни объект внимания возникает легко и естественно, а на сцене, в условных, предлагаемых обстоятельствах, все усложняется. Внимание рвётся в зрительный зал, поэтому надо уметь увлечь себя каким-либо объектом на сцене. Главное, что следует из первого закона Станиславского, – это необходимость воспитать в артисте способность искусственно сосредоточить внимание на условном объекте. При этом самое трудное – обнаружить точный объект внимания.

Подлинное сосредоточенное внимание связано с рациональным использованием энергии на сцене, т. е. с **мышечной свободой**. В жизни человек тратит столько мускульной энергии, сколько необходимо для совершения того или иного действия. Это и есть мышечная свобода. Если человек тратит энергии больше или меньше, чем необходимо, то неминуемо попадает в неловкое положение, из-за которого возникает «зажим», ибо сценическое внимание всегда находится в конфликте с вниманием жизненным. Снять «зажим» в естественных условиях легче, чем в сценических, неестественных, условиях публичности. Профессионал и отличается от дилетанта отсутствием у последнего подлинного сценического внимания.

Как сделать, чтобы сценические объекты были так увлекательны, чтобы отвлечься от естественной жизни? Для этого надо обладать развитой **фантазией и воображением**. Они свойственны каждому человеку. Но творческое (то есть преувеличенное) воображение не является обязательным законом жизни. Мера его преувеличенности по отношению к норме и есть одно из качеств творческой личности.

Что же такое воображение и фантазия? Чем они отличаются? Представим себе самолёт, в нем лётчик, пассажиры. И вдруг самолёт падает. Я фантазирую по поводу того, как будут вести себя лётчик и пассажиры. Это абстрактно. А воображение – это я в самолёте. Фантазия имеет отвлечённый характер, поэтому предполагает конкретное видение. Творчество писательское в этом отношении сродни режиссёрскому и актёрскому. С большим писателем происходит то же, что и с большим актёром. Он должен прожить жизнь героев своего произведения. Хорошему писателю герой диктует законы поведения, а не писатель навязывает их герою.

Толстой заболел, когда Анна Каренина бросилась под поезд. У Флобера оказались признаки отравления, когда отравилась мадам Бовари. Андреева услышала крик и, вбежав в кабинет Горького, увидела у него на животе кровавые полосы. Горький работал в это время над сценой поножовщины в «Жизни Матвея Кожемякина».

Итак, воображение – способность человека из его прежних представлений, знаний творить новые образы.

Жизнь – постоянная смена **предлагаемых обстоятельств**. Разделим их на большой, средний и малый круги. Необходимость этой условной классификации вызвана многообразием жизни, состоящей из огромного количества обстоятельств, обуславливающих и не обуславливающих поведение человека. Большой круг предлагаемых обстоятельств действует на большой этап времени, пространства; охватывает большую группу людей. Например, я живу на планете Земля. Этот круг охватывает всю жизнь человека.

Средний круг предлагаемых обстоятельств определяет наше поведение в меньшем отрезке времени, охватывает часть жизни: я студент, живу в Твери. Малый круг составляют обстоятельства, которые движут мною каждую секунду, с которыми я непосредственно, сейчас вступаю в борьбу.

Постоянно изменяющиеся обстоятельства малого круга непосредственно побуждают нас к тем или иным сиюминутным поступкам.

Подлинная жизнь отличается от художественного произведения тем, что последнее всегда организуется для какой-то цели. Это даёт нам право говорить о том, что малый круг предлагаемых обстоятельств определяет действие, средний круг предлагаемых обстоятельств определяет сквозное действие роли и большой круг предлагаемых обстоятельств – сверхзадачу героя.

В отборе предлагаемых обстоятельств нужна точность. То, с какой позиции рассматривается режиссёром отрезок жизни, определяет, что будет для него большим, средним и малым кругом. В особом способе отбора предлагаемых обстоятельств лежит жанр. Актёру же надо знать предлагаемые обстоятельства жизни своего героя, поверить в них, сделать своими. От сферы умозрительной они должны перейти у него к сфере эмоциональной, чувственной.

Точно найденное режиссёром логичное, правдивое предлагаемое обстоятельство помогает актёрской фантазии, вере. Предлагаемые обстоятельства связаны с магическим «если бы». В жизни мы всегда действуем в окружении предлагаемых обстоятельств. На сцене они заданы автором.

Умение поверить в вымышленные обстоятельства, как в свои, определяет меру таланта актёра. **«Если бы»** – то особенное свойство воображения, которое помогает поверить в условные, придуманные предлагаемые обстоятельства как в подлинные. «Если бы» – свойственно и актёру, и зрителю. Зрительское воображение – опосредовано (через актёра), творческое воображение актёра – непосредственно (если бы я). У актёра «если бы» должно проходить через себя. Всегда Я, а не Он. В этом коренное отличие театра переживания от театра представления, где Он, а не Я.

Закон действия (мы уже упоминали о нём) – центральный закон поведения человека в жизни, которому он подчиняется органично, не затрачивая никаких усилий. Нет ни одной секунды сознательного поведения человека, когда бы он не действовал.

Человек не может ничего не хотеть! В любой, самой пассивной форме поведения человека должно быть активное утверждение действенного начала. Жить значит действовать! Что значит человек живет?

Говоря так, мы имеем в виду жизненный процесс, состоящий из четырех потоков:

1. Поток действий.
2. Поток мыслей.
3. Поток чувств.
4. Поток выражения поведения человека.

**1 Поток действий** – процесс сознательный, поток чувств и поток выражения поведения – бессознательные. Что касается потока мыслей, то здесь необходима оговорка, ибо являясь по своей природе процессом сознательным, он, тем не менее, тесно связан с потоком чувств, процессом бессознательным. Именно поэтому Станиславский, пытаясь сознательным путём возбудить подсознательную деятельность, начал с мысли. Он утверждал, что, воссоздав жизнь мысли в предлагаемых обстоятельствах, можно воссоздать весь процесс жизни. Это дало результат. Но мысль материально не ощутима. Кроме того, мысль-действие надо отличать от мысли сопровождающей.

**2 Сопровождающая мысль** (поток мыслей) так же неуловима, как и чувство. Мысль-действие то же действие, поэтому если оно было найдено верно, это помогало идти к нужному результату. Но путь этот длителен и не ведёт к искомому импульсу творчества.

**3** То, что **чувством** (поток чувств) играть нельзя, было известно Станиславскому давно, так как чувств (названий) мало, а проявлений их бесчисленное множество. Кроме того, он понимал, что эмоция неуправляема, т. к. она бессознательна, поэтому нельзя сыграть ревность, страх, зависть и т. д. До Станиславского жизнь воспроизводили по приспособлению и по чувству. Казалось бы, это естественно: мы видим приспособление, за которым лежит чувство. Актёры искали яркие приспособления, минуя остальные элементы жизненного процесса.

Получалось обозначение, ибо путь копирования жизни обречён на ложь. Конечно, и до Станиславского были случаи стихийного проникновения в правду. Дело в том, что все элементы жизненного процесса взаимосвязаны и один тянет за собой остальные – автоматически. Поэтому великие актёры, интуитивно найдя один из элементов существования, выходили на верную дорогу и создавали на сцене жизнь.

Почему же приспособление, чувство не ведут нас к искомому результату? Потому что они – бессознательны. Станиславский приходит к выводу, что тем искомым, которое наиболее продуктивно вызывает за собой весь клубок органической жизни, является действие.

Только обращение к сознательному звену для того, чтобы вызвать все бессознательные процессы, даёт нужный результат. Только поток действий, если он верно определен, потянет за собой и поток мыслей, и поток чувств, и поток выражения поведения человека.

**4** Самые сложные психологические состояния выражаются в физических действиях (**поток выражения поведения человека**). Сознательно совершенное действие будит бессознательное чувство. Только изучив логику действий, можно вскрыть логику чувств.

Напомним, что процесс действия складывается из трех элементов:

- *Процесс волевого начала (чего я хочу?)*
- *Процесс психофизической реализации волевого момента (что я делаю?)*
- *Момент выражения двух первых процессов (как я делаю?).*

Первые два элемента сознательные, третий (приспособление) - подсознательный. Но если человек начинает думать о приспособлении (как я это делаю?), то приспособление становится действием. Одно и то же выражение поведения человека может быть и действием и приспособлением. Если я просто курю – это привычка и, следовательно, приспособление. А если я курю на пари? Тогда это приспособление превратится в действие, т.к. станет моей целью, а стало быть, акцией сознательной. Для того, чтобы понять действие ли это, надо задать себе вопросы: сознательно человек делает это или нет?

Действие – это волевой, сознательный акт. Оно всегда находится в столкновении, в борьбе с предлагаемыми обстоятельствами. Чем активнее действие, чем больше борьба, – тем сильнее сопротивление предлагаемых обстоятельств.

Действие всегда:  
-целенаправленно  
-логично  
-органично  
-предполагает борьбу.

*«Итак, действие – это единый психофизический процесс достижения цели в борьбе с предлагаемыми обстоятельствами, выраженный во времени и пространстве.»*

Почему единый? Потому что нельзя разделить в жизненном процессе психическое и физическое. В жизни человека

нет ни одной секунды (кроме сна и потери сознания), когда бы он не действовал, т. е. не осуществлял бы какой-то психический акт. Акт этот не может не иметь какого-либо физического выражения. Почему процесс? Потому, что предполагает борьбу, которая ведёт к определенной цели. Наша задача – определить предлагаемые обстоятельства, поверить в них и начать сознательно, органично, волево, искренне, продуктивно и логично действовать. Тогда мы и достигнем «истины страстей и правдоподобия чувствований».

Мы как-то привыкли, что система Станиславского воспринимается как система воспитания актёра, забывая, что в той же мере она предназначена и для воспитания режиссёра. Слово воспитание здесь является ключевым, ибо оно, по Станиславскому, предполагает упорный, каждодневный тренинг, без которого заниматься сценическим искусством нельзя ни в профессиональном, ни в любительском театре.



Спектакль по пьесе Р.Куни  
«Гималайский папа»  
Народный театр «Авось-КА»  
ГДК им. Воровского, г. Конаково  
Режиссёр Алёна Колесникова

# ГЛАВА II

## МЕТОДИКА РАБОТЫ С АКТЁРОМ ЛЮБИТЕЛЬСКОГО ТЕАТРА

---

В работе с актёрами в любительском театре руководитель опирается на их природные данные и способности, учитывая неповторимую индивидуальность каждого исполнителя.



С чего начинать, когда уже есть коллектив? Не объяснять, не убеждать, а увлечь, заразить, взволновать. Каждый должен знать свою функцию объективно, то есть с точки зрения зрителя. И если исполнитель считает не важной функцию своего героя – надо либо переубедить его, либо поменять исполнителя, либо вычеркнуть роль. На этом этапе заражения не надо жалеть ни времени, ни сил. При этом увлекать не тем, как это будет выглядеть, а тем, что мы будем выражать в спектакле.

Самое губительное здесь, ведущее к катастрофе – болтовня по поводу. Драматургическое произведение является отражением какой-то определенной жизни. Но в пьесе режиссёр имеет только текст, слова персонажей, он должен помочь актёру увидеть ту жизнь, которая отражена в этой пьесе, которая лежит за текстом, увидеть время, людей, эпоху. При этом режиссёр не должен рассказывать об эпохе, а стремиться все это сделать осязательным.

Одним словом, имея пьесу, режиссёр должен уметь сделать из нее роман. Увлекать актёра-любителя надо только с позиций жизни, нужно уметь разбудить его фантазию, исходя из того, что с ним происходит сегодня, сейчас, в настоящем. Весь творческий поиск должен идти на основе импровизации.

Работа с актёром и есть импровизационный поиск, приближающий нас к постижению психофизического действия, которое при этом должно логически развиваться. Почему? Потому что мы живём в непрерывной смене событий.

На встрече с режиссёрами любительских театров Г. Товстоногов рассказывал: «...сцена в трагедии «Кабанья голова» из «Генриха IV»

Шекспира. Там, как вы помните, розыгрыш принца Гарри Фальстафом, в нём участвуют все присутствующие в кабачке, у каждого свои симпатии, кабачок раскалывается на две партии, идет весёлая свалка... И вот мы, еще не зная текста (основополагающее обстоятельство – В. А.) – это была первая репетиция на сцене, – точно определили те восемь или девять событий, которые происходят в этом трагедии, и что каждый из участников (а их было довольно много) должен в каждом событии делать. Потом я сказал: «Забудем о шекспировских словах. Попробуйте сыграть эти события сами». И так как Гарри и Фальстафа играли актёры, в высокой степени владеющие даром импровизационного поиска, то все актёры, заразившись этим состоянием, немедленно подключились, и вся сцена была прекрасно сыграна своими словами.

Более того, я вам скажу, что потом, когда мы это перевели на шекспировский язык и такой она и вошла в спектакль, мы ни разу не смогли достичь той высоты, как на этом первом этюде».

Подобный импровизационный поиск есть то, что, по словам П. Брука, отделяет живой театр от мёртвого. Природу этого очень точно определил Мейерхольд: «Импровизационный способ существования при точном режиссёрском рисунке». Под режиссёрским рисунком он имел в виду логику и точность построения. Но у актёра при этом внутри режиссёрского рисунка должна быть полная свобода. Он знает, чего добивается, какой у него конфликт, но то, как он делает это сегодня, должно отличаться от вчерашнего или завтрашнего. Не в логике, а в способе выражения.



Тогда это будет живой театр. Если же это раз и навсегда зафиксировано — тогда катастрофа. Если бы спектакли-долгожители Ю. Любимова, Г. Товстоногова, М. Захарова не были замешаны на импровизации, вряд ли мы имели бы возможность сегодня видеть их.

Режиссёр должен владеть способностью создавать условия для импровизационного поиска, иначе его методика, какой бы хорошей она ни была, превращается в догму. Это нужно уметь делать на основании имеющегося текста, ибо это есть событийно-действенный анализ. И здесь, на этом этапе, для режиссёра важно не дать исполнителю уйти в область фантазии. Для актёра импровизация — это когда на основе существующего текста и постоянных ключевых мизансцен он может каждый вечер играть по-новому, так, как будто поступки рождаются сейчас, в тот момент, когда он действует, а слова произносятся в первый раз. Уметь разрушать ощущение заведомой предварительной подготовленности освободить естественное течение сложного жизненного потока. Самое опасное в действенном анализе при импровизационном методе репетиций — метод «заклинаний» (когда актёру говорят — вы его не любите... любите... любите сильнее... и т. д.).

Прежде чем режиссёр приступит к практическому осуществлению своих замыслов с исполнителями, ему еще предстоит разрешить очень ответственную задачу — произвести распределение ролей.

Эта задача ответственна потому, что от правильной расстановки актёрских сил в спектакле зависит успех всей работы. В условиях любительского театра это задача сложная, она требует определённых компромиссов, учёта индивидуально-психологических особенностей каждого члена коллектива, а не только его объективных актёрских способностей или данных. Режиссёр-педагог должен думать при этом о сохранении эмоционально-позитивной психологической атмосферы в коллективе, о перспективе его сохранения и

развития, о совершенствовании личностного роста каждого участника.

К распределению ролей режиссёру надо подходить вооруженным, с одной стороны, глубоким и всесторонним знанием всех выведенных в пьесе образов, с другой — пониманием возможностей всего коллектива и каждого исполнителя в отдельности. Только при этом условии режиссёр будет застрахован от ошибок, которые очень трудно, а иногда и невозможно исправить в разгаре работы над спектаклем.

Основанием для распределения ролей служит сравнение данных актёра с теми признаками, которыми должен обладать задуманный режиссёром образ. Надо учитывать, с одной стороны, признаки внешнего порядка (высокий, низкий, красивый, тонкий и т. д.), с другой — внутренние данные (жизнерадостный, добрый, спокойный, нервный, волевой).

Разумеется, лучше всего, если и внешние и внутренние данные актёра подходят к внутренним и внешним качествам, которых требует предлагаемый образ (роль). Однако надо помнить, что в тех случаях, когда совпадения данных актёра и образа нет, внутренние данные все-таки являются решающими. Лучше поступиться за счет внешних данных и отдать предпочтение совпадению внутренних качеств. Особенно важно это в любительском коллективе.

Что же мы называем этими внутренними качествами? Конечно, не надо понимать так, что добрый актёр должен играть добрые образы, а злой — злые. Речь идёт не о совпадении личных человеческих черт актёра и образа — доброта, злость, честность и т. д., а о качестве актёрского темперамента.

Актёрский темперамент, его качество определяется сочетанием силы и быстроты реагирования. При этом сила — это глубина реакции, а не внешнее проявление. Быстрота и глубина реакции имеют множество степеней — слабее или сильнее, быстрее или медленнее.

Отсюда бесконечное множество различных актёрских темпераментов, отличающихся друг от друга своим качеством и окраской. Надо помнить, что главное внутреннее свойство актёра – темперамент. Сочетание темперамента с интеллектуальными свойствами актёра даёт окраску внутренних данных актёра – драматичность, комедийность, лиричность и т. д. Эти свойства имеют решающее значение при распределении ролей.

В условиях любительского театра мало быть режиссёром- профессионалом, мало уметь ставить цель и ясно видеть образ спектакля. Главное – надо уметь понять исполнителя-непрофессионала. Как помочь неопытным, начинающим исполнителям? Как быть с теми, кто уже успел нажить груз штампов? Как помочь одарённому человеку? Это все важные и, увы, далеко не решенные проблемы режиссуры любительского театра.

Цель режиссёра заключается в том, чтобы максимально содействовать раскрытию индивидуальности каждого члена коллектива, пробудить его инициативу. Нужно как можно больше подсказывать исполнителям и как можно меньше показывать, навязывать. При этом во всем надо быть примером. Ведь режиссёр в любительском коллективе – в первую очередь руководитель, учитель, педагог, старший друг. Его отношения с коллективом не могут строиться только на подготовке спектакля. Что касается трудового воспитания, то в любительском театральном коллективе все делают всё – будь то главный герой или исполнитель эпизодической роли или массовки. Нет серьёзных и несерьёзных ролей с точки зрения отношения к ним. В спектакле все важно, а особенно уважение к искусству, уважение к делу. «Люби искусство в себе, а не себя в искусстве», – эти слова К. С. Станиславского надо помнить всегда.

При подготовке спектакля больше всего сил и времени режиссёр любительского театра затрачивает на работу с актёром. До

встречи с актёром вся работа режиссёра носит только подготовительный характер. Чем лучше подготовился режиссёр, чем глубже он разобрался в авторском материале (пьесе), чем полнее ощутил тему и идею будущего спектакля, тем более он обеспечил успех дальнейшей работы. Однако практическое осуществление всех его замыслов начинается только с совместной работы с актёром.

Если в подготовительный период все внимание режиссёра сосредоточено на том, чтобы как можно лучше и полнее подготовиться самому и подготовить материал ко второму периоду – работе с актёрами, то во втором периоде – работе с актёрами – большая часть внимания должна быть направлена на осуществление результатов подготовительной работы.

Не следует думать, что подготовительным периодом заканчивается самостоятельная работа режиссёра, и что с момента начала работы с актёрами самому режиссёру уже больше делать нечего. Это заблуждение. Наоборот, режиссёр должен рассматривать результаты своей подготовительной работы только как материал для дальнейшей совместной работы с актёрами, материал, который в порядке репетиционной работы может и должен подвергнуться существенным изменениям.

Как бы тщательно режиссёр ни провел подготовку к своей работе с актёрами, все же в работе с исполнителями он получит массу нового материала. В ходе репетиций актёры сознательно и бессознательно «подскажут» режиссёру много интересных мыслей, которые раньше не пришли ему в голову. Ему, конечно, следует разобраться, какие из этих мыслей должны быть использованы. Таким образом, режиссёр все время будет вносить поправки и дополнения к своему плану, к результатам подготовительной работы, и режиссёрский план в совместной работе будет обогащаться.

Поэтому никогда не следует подходить к определенным режиссёрским моментам спектакля (характеристика образов, сквозное действие, события, действия, мизансцены) как к чему-то совершенно неизблемому, что актёры должны выполнять точно и безропотно. Это значит проявлять ненужное упорство и отказаться от возможности обогащения и углубления работы.

Начало репетиционного периода не означает, что режиссёр кончил готовиться к спектаклю и теперь должен только суметь заставить актёров выполнить на практике то, что им задумано. Параллельно с репетициями режиссёр должен проводить непрерывную самостоятельную работу, готовиться к каждой последующей репетиции. Материалом для такой подготовки служит предыдущая репетиция. Режиссёр должен учитывать все, что имело место на ней, все мысли и предложения, которые высказали исполнители, а также и те новые мысли, которые пришли в голову самому режиссёру. Он должен отбросить все неверное, идущее вразрез с основным замыслом (идеей) спектакля, даже если это и талантливо, использовать все ценное и сделать соответствующие поправки в своих требованиях.

Первую читку выбранной пьесы режиссёр должен использовать для проверки непосредственного впечатления от неё. Поэтому целесообразно читку делать до распределения ролей, иначе исполнители (если роли распределены заранее) будут следить каждый за своей ролью и лишатся непосредственного восприятия.

Далее режиссёр проводит разбор (анализ) пьесы, то есть сообщает как понята тема пьесы, что мы должны сказать своим спектаклем в связи с данной темой, то есть определяет идею спектакля, разъясняет сквозное действие. Необходимо, чтобы все сказанное было очень хорошо понято коллективом исполнителей. Кроме того, надо увлечь исполнителей, дать им возможность

самим высказаться. Возникнет обмен мнениями, в результате которого произойдет взаимное обогащение.

После разбора пьесы, режиссёр приступает к оговариванию (разъяснению) образов. На этом этапе должно быть приведено в полную ясность все то, о чем уже шёл разговор: характеристика каждого образа, отношение его к окружающей действительности, и в первую очередь к другим действующим лицам и, кроме того, индивидуальные особенности каждого образа. Для достижения этой цели надо пробудить творческую фантазию самого актёра. Поэтому режиссёр не сразу все об образе говорит актёру. Он увлекает актёра, заставляет его высказаться об образе и только помогает ему в этом, направляет, подталкивает его мысли и фантазию в необходимом направлении.

После знакомства исполнителей с темой и идеей спектакля, оговорив сквозное действие, характеристики и взаимоотношения действующих лиц, режиссёр вместе с исполнителями приступает к вскрытию текста, то есть к определению сценических событий, действий персонажей в этих событиях и подтекста. Причем, режиссёр должен как бы подтолкнуть исполнителей к определению действий и вскрытию подтекста. Направлять этот поиск. Читая еще не разобранный текст, актёры не должны ничего играть, ибо им играть еще нечего. Ранние попытки играть образ или определять те или иные краски, интонации ни к чему, кроме наигрыша, штампа, привести не могут. Что касается текста, то учить его следует только тогда, когда отношения, действия, подтекст ясны исполнителю. Тогда текст, положенный на эмоцию, быстро запоминается на репетициях. Заученный же текст заштамповывается исполнителем и препятствует дальнейшей работе над ролью.

Очень важный этап работы – отыскание «подтекста». Что такое «подтекст» и в каком взаимоотношении он находится с текстом? Часто и в жизни человек говорит не то, что хочет сказать – или он взволнован и не находит сразу нужных слов, или он скрывает свои мысли, или стесняется, или хочет заставить высказаться другого. И понимаем мы собеседника, конечно, не только по тем словам, которые он произносит, но и по тому, как он их произносит, по его интонации и жестам. Интонация и жест и являются главными средствами, которыми пользуется актер в своей работе.

Каждая фраза может быть произнесена десятки раз, и каждый раз она может иметь другой смысл, в зависимости от тех интонаций и жестов, с которыми она будет произнесена. Тот смысл, который хочет вложить в ту или иную фразу актёр, и называется подтекстом. Подтекст – сквозное действие в речи.

Репетиции не следует начинать на сцене и с нахождения мизансцены. Первоначальная часть работы происходит за столом. После того, как вскрытие текста произведено, события, действия и подтекст определены и актёрами уяснены, режиссёр работает с актёрами над овладением действиями и завязыванием отношений. Актёры говорят и читают текст, но уже не просто, как это требовалось при первой читке, а с ощущением нужного отношения к партнерам, выполняя установленное действие, вкладывая в текст подтекст. Впрочем, на этом этапе можно даже выходить на сцену. Если актёр еще слабо чувствует отношение, еще недостаточно полно ощутил действие, нельзя требовать от него больше того, что он на данный момент может. Актёр должен давать только то, что у него на данный момент имеется, тогда он будет чувствовать себя свободным, постепенно все острее понимая отношения и все глубже ощущая и выполняя действия.

Если актёр нашел правильное отношение и

живое общение в одном событии, это будет для него ключом ко всей последующей работе. Необходимо усвоить, что материалом для человеческой фантазии служит жизнь. Никакая фантазия не может себе представить ничего, что в целом или в отдельных элементах не существовало бы в реальной действительности. Надо всегда пополнять свой запас жизненных наблюдений. Если режиссёр плохо знает ту действительность, о которой он говорит с актёром, его слова ни для кого не будут убедительными. Актёр-любитель, знающий эту действительность нередко лучше режиссёра, всегда будет чувствовать слабость режиссёра. И режиссёр, и актёр должны знать изображаемую действительность, и это знание жизни станет питательной средой для работы их творческой фантазии.

Понятно, что образ, который должен играть актёр, будет ему близким только тогда, когда он будет знать его так же, как мы знаем близких к нам людей. Значит, актёр должен чувствовать, как поступил бы его герой в том или ином случае, как бы реагировал на то или иное событие. Если актёр намечает образ правильно, режиссёр должен помочь ему это осознать и развить дальше. Работа над ролью продолжается непрерывно, и режиссёр непрерывно наблюдает и направляет эту работу.

Как только разобрались с пьесой, надо сразу пробовать этюдно выходить на сцену, в поиске верного психофизического действия. Верное психофизическое действие провоцирует верное самочувствие на сцене. Постепенно воспроизводя образ, актёр пользуется всеми имеющимися в его распоряжении выразительными средствами. Такими средствами актёрской выразительности являются слово (интонация), движение (жест), мимика и пластика. По интонации, жесту, мимике и пластике актёра зритель воспринимает внутреннее состояние образа.

Всё, что говорилось в отношении актёрских действий и обязанности режиссера, сделать их для актёров единственно верными и необходимыми, в полной мере относится к мизансценам. Простое разведение исполнителей есть формальность! Каждая мизансцена должна быть оправдана логикой внутреннего действия. Актёр должен осознать, что в данных обстоятельствах действующее лицо может перейти только так, а не иначе, что только такой переход является единственно верным в данных обстоятельствах. Верно построенная режиссёром мизансцена вытекает из действия и, следовательно, для актёра, верно выполняющего действие, не может оказаться неудобной. Актёр может подсказать более выразительную мизансцену и режиссёр не должен отмахиваться от предложений актёра, и наоборот, уметь вовремя подметить и развить его ценную инициативу.

Часто при переходе на сцену оказывается, что то, что было доведено до достаточного звучания за столом, на сцене не звучит. Не надо теряться. Это вовсе не значит, что вся предварительная работа пропала даром. Наоборот. Оказалось, что сцена требует более звучного, более крупного исполнения, чем это могло быть достигнуто в работе за столом.

Зритель находится на большем расстоянии от исполнителей, чем режиссёр, сидящий вместе с ними за столом. Поэтому при переносе репетиций из-за стола на сцену режиссёру полезнее следить за репетицией из зрительного зала и добиваться, чтобы все, что говорят и делают исполнители, «доходило» до зрителей. Речь идёт не о простом усилении звука. Главное в том, что с увеличением расстояния реже и четче произносятся слова. Такая же разница существует между произнесением текста на близком расстоянии и на сцене, и тем больше разница, чем больше сцена и зрительный зал. Задача режиссёра – добиться, чтобы всё, что делает и говорит актёр, легко доходило до зрителя.

Всё, что говорилось о голосе, о звуке, имеет отношение и к мимике, к жесту

(движению). Слишком быстрое движение руки, мельком брошенный взгляд на сцене пропадают. Сцена требует более крупных, более выразительных движений, большей выразительности, чем в жизни. Речь идёт не о механическом усилении звука и укрупнении жеста, а о таком выполнении сценических задач, при котором средства выразительности приобретают большее звучание.

В работе с актёром все внимание режиссёра должно быть направлено на то, чтобы пробудить творческую фантазию актёра в нужном направлении и вызвать у актёра творческое состояние... Что же такое творческое состояние? Это такое состояние, когда актёр свободно и верно (то есть так, как нужно) может реагировать на происходящее на сцене (то есть ненастоящее, условное, заранее актёру известное) как на действительное и неожиданное. В репетиционном процессе режиссёру приходится делать очень много различных указаний, но указать актёру режиссёр должен так, чтобы актёр не только понял, но и почувствовал намерение режиссёра.

Режиссёрские указания могут быть сделаны или в форме объяснения, или в форме показа-подсказа. И в том и в другом случае это указание должно требовать от актёра действия, а не чувства. Главным способом указаний надо считать объяснение. Режиссёр должен убедить актёра, увлечь его, он может привести актёру один или несколько примеров, которые бы оказались для актёра близкими и убедительными. Наконец, он может сделать с актёром этюды, по условиям близкие к тому, что хочет получить от актёра режиссёр. Может быть, режиссёру и не сразу удастся добиться результатов, – надо быть терпеливым. Пока нет творческого состояния, режиссёр должен прилагать все старания, чтобы объяснить и устранить все препятствия, тем самым добиться творческого состояния актёра, должен подчинить его определённым требованиям.

Важнейшее требование – чтобы режиссёрский показ-подсказ ставил себе задачу раскрытия общего, а не демонстрации частного в образе. Поэтому следует показывать отдельную интонацию или отдельный жест не ради них самих, а ради того, чтобы через интонацию или жест сообщить актёру внутреннюю сущность данного образа. Лучше всего, если режиссёр при показе будет пользоваться не текстом актёра, а импровизировать (выдумывая) текст.

Показывая, режиссёр не должен проигрывать за актёра целую сцену. Он должен только намекнуть, направить поиски актёра по верному пути. Почувствовав верное направление, ощутив сущность образа, актёр сам сумеет развить и дополнить то, что дано в режиссёрском показе. Он сделает это на основании своих жизненных наблюдений и знаний. Часто режиссёр, прибегая к показу, демонстрирует, как он сам бы сыграл данную роль. В этом случае режиссёр исходит из своих собственных актёрских данных, из своих личных (индивидуальных) особенностей. Между тем, прибегая к показу, режиссёр должен отталкиваться не от своего личного, актёрского материала, а от материала того актёра, которому он показывает. Он должен показывать не то, как он сам сыграл бы эту роль, а то, как следует сыграть ее данному актёру. Поэтому, показывая различным актёрам, режиссёр не может предлагать им одни и те же сценические приемы, хотя бы эти актёры играли одну и ту же роль.

Теперь попробуем разобраться, какие бывают внутренние препятствия в актёрском творчестве. Отсутствие внимания к партнеру и к окружающей актёра сценической среде. Каждую секунду пребывания актёра на сцене его внимание должно быть занято (то есть актёр должен иметь определённый объект внимания). Это одно из необходимейших условий творческого состояния. Актёр должен на сцене все видеть и все слышать. В первую очередь, конечно, он должен видеть и

слышать партнёра, с которым разговаривает. При этом актёр не должен делать вид, что слушает и видит партнёра, он должен на самом деле видеть и слышать. Больше того, он должен не только слышать, но и понимать то, что говорит партнёр. Только при этом условии он может верно относиться к тому, что он видит и слышит, и верно на это реагировать.

Мускульное напряжение (зажим) также есть одно из серьёзных препятствий для творческого состояния. Находясь на сцене в движении или в неподвижности, актёр всегда должен быть мускульно свободным. Это значит, что на каждое положение или движение своего тела на сцене актёр должен затрачивать столько мускульной энергии, сколько её для этого положения требуется. Не больше и не меньше. Отсутствие оправдания мельчайшего факта может служить препятствием для творческого состояния. Творческое состояние актёра невозможно, если что-то на сцене или в заданиях режиссёра – любое действие, мизансцена, место действия, отношение к партнёру и т. д. – для него не вполне оправдано.

Сосредоточенное внимание, мускульная свобода, верное выполнение действия, вытекающее отсюда сценическое общение между партнёрами и чувство сценической правды – все это необходимые условия для творческого состояния. Отсутствие одного влечёт за собой исчезновение других. Режиссёр обязан найти причину сбоя, чтобы её устранить.

С утверждением в театральной практике метода действенного анализа пьесы и роли расширились функции этюда, возросла его значимость и масштабность. Целую пьесу, оказывается, можно сыграть этюдно! Этюд становится фундаментом спектакля, опрокидывая традиционное мнение о «первичности» авторского текста, сменяя старые театральные штампы, принося в театр дыхание жизни.

*Как-то, будучи на дипломном спектакле одного из своих учеников, я смотрел довольно слабую пьесу, но она настолько импровизационно, настолько живо и заразительно игралась, что заставляла зрителей живо реагировать. И все в один голос говорили – в какой хорошей манере они играют. Я поинтересовался, как они репетировали, и режиссёр сказал – этюдным методом.*

Верно. Именно этот метод рождает именно такую манеру. Этюд прочно связан с жизнью, он заимствует, черпает материал из жизненных наблюдений, опыта, основа его, как правило, «с и ю м и н у т н а», импровизационна. **Этюдный метод – сверхпрактическая вещь.**

После действенного разбора всё должно быть так ясно, чтобы сразу можно было выйти на сцену и сымпровизировать... Мысль работает аналитически. Фантазия художника работает точно в психофизическом, действенном плане. Основа становится действенной, динамичной. Необходимо мыслить действенно-психофизически. Основы такого мышления в том, что человек видит всё через действие, через столкновение. Если подходить так к спектаклю, то в нём никогда не будет скуки, и это все будет взято не с неба, а из самой жизни.

Современный режиссёр должен быть на репетиции немногословен, он должен быть действенен: не объяснять актёру, а заставить его действовать, поставив в такие условия, в которых не действовать он не может.

Но, чтобы овладеть этюдным репетиционным методом, режиссёру любительского театра надо уже в процессе своего обучения уверовать в эту методологию, быть в ней последовательным и не изменять выбранному репетиционному методу в практической деятельности, не превращаться в режиссёра-постановщика, который засучив рукава, «разводит» исполнителей по сценической площадке, не заботясь об органике, общении, не считаясь с индивидуальностью актёра.

Первые встречи с публикой, с одной стороны, дают большие возможности для роста исполнителей, с другой стороны, при недостаточно строгом к себе отношении исполнителей эти же первые спектакли таят в себе и серьезные опасности. Главная из них – соблазн играть, как говорят в театре, «на публику», то есть стремление получить возможно больше проявлений реакций зрительного зала. Например, смеха. Смех – не единственная форма выражения внимания зрителя. Смешить зрителя там, где не следует, значит наносить сознательный вред спектаклю. Самое же страшное – то, что актёр, заботящийся о реакции зрителя, перестает жить по существу и этим нарушается художественная правда исполнения.

Мерилом качества в любительском театре является стремление к художественной точности, когда все психофизические силы актёра, все его действия направлены на воспроизведение жизненного поведения изображаемого персонажа. Мерилом верности действенного бытия актёра является эстетически обусловленное сочувствие, радость, умиление, благородное негодование и другие реакции зрительного зала. В этом отношении профессиональное и самодеятельное искусство едины и неделимы.



Спектакль по рассказам А.Чехова  
«Играем Чехова»  
Народный театр миниатюр «Новоторы»  
РИМЦ Торжокского района  
Режиссёр Павел Ключников

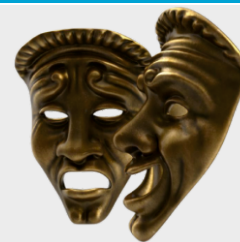
## ГЛАВА III

### ЛЮБИТЕЛЬСКИЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ КОЛЛЕКТИВ И ТЕАТРАЛЬНАЯ ЭТИКА

---



Существуют общие этические требования (нормы поведения) к человеку, живущему в современном обществе. Этикой называют также область знаний, изучающую мораль и нравственность. На слуху понятия «медицинская этика», «научная этика» и т. д. В этом ряду стоит и понятие театральной этики, родоначальником осмысления которой стал К. С. Станиславский.



Этике и дисциплине он посвятил специальный раздел и своей книге «Работа актёра над собой», но тема этических принципов театральной жизни, поднятая великим реформатором театра, выходит далеко за рамки названного раздела и пронизывает весь репетиционный процесс из его практики, все его письменные труды, всё его учение. Этические требования Станиславский предъявлял не только к тем, кто занимался непосредственно творческим театральным процессом, но и ко всем работникам театра, начиная от швейцара, кассира, билетёра, гардеробщика и кончая театральными конторскими служащими, поскольку деятельность их всех направлена на достижение основной цели – духовного развития человека посредством театрального искусства.

Поскольку духовное развитие человека неразрывно связано с этическими его установками, то выходит, что все разговоры о театральной этике тесно связаны с темой назначения театра как общественного института, выполнения им, среди прочих, функции духовно-этического воспитания. То есть театральная этика является одной из основ учения Станиславского и поэтому пронизывает его насквозь.

«Театральный идеал Станиславского имел своим источником, своей основой разработанную им идейно-этическую программу театрального искусства. Именно театральная этика Станиславского ставит перед актёром такие задачи, предъявляет ему такие требования, выполняя которые он должен подняться до высоты мастерства самостоятельного художника сцены. Отсюда естественно вытекает заключение,

что успешный рост современного театра в первую очередь зависит от последовательной, всесторонней реализации театральной этики К. С. Станиславского».

Все принципы театральной этики К. С. Станиславского имеют прямое отношение и к любительскому театру. Нелепо представить некую сортировку – «эти принципы относятся исключительно к профессиональному театру, а эти можно отнести и к любительскому». Другое дело, что эти принципы в любительском театральном коллективе должны соблюдаться с учётом специфики его состава и его деятельности. Так если для профессионального актёра утверждение принципа поведения в театре «плачь дома или про себя, а на людях будь добр, весел и приятен», возможно, и верно, то для «семейной» атмосферы в любительском театре, это как-то «не по-русски».

В любительском театре не может не учитываться индивидуальное эмоционально-психическое состояние каждого члена коллектива, поскольку все они не члены одной профессиональной гильдии, а имеют разное место работы, учёбы, часто очень разные условия жизни и т. д. Более того, многих из них приводит в театр не столько жажда творчества, а дефицит общения, лично окрашенного общения, необходимость быть кому-то интересным. В любительском театре участники, как правило, бывают в курсе основных перипетий жизни сотоварищей и в особые моменты жизни (рождение детей, успех на работе, семейный разлад и т.д.) стараются поддержать друг друга.

Очень актуальны для любительского объединения заповеди Станиславского о необходимости изгонять из театра зависть и интриги, хвастовство, зазнайство, всемерно поддерживать авторитет лидера, вставшего во главе творческого коллектива, о необходимости актёру работать над ролью не только в процессе репетиций, вести себя достойно и вне стен театра, чтобы не вешать тень на всю труппу.

Станиславский, утверждающий, что театральному организму необходима железная дисциплина, имел в виду не только внешнюю общую дисциплину, но и внутреннюю духовную дисциплину, которая тесно связана с моральным обликом актёра. «Охраняйте сами ваш театр от «всякия скверны» и сами собой создадутся благоприятные условия для творчества и для создания сценического самочувствия». Главный девиз К. С. Станиславского – «Люби искусство в себе, а не себя в искусстве».

Театральная этика Станиславского – «живая этика», она как бы всегда «заново рождается» в каждом театральном коллективе, она «заново» осознаётся в учебно-творческом процессе каждым его руководителем. З. Я. Корогодский утверждал, что «творчеству предшествует стговор о правилах взаимоотношений в коллективе. Причём нельзя договориться об определённых границах добрых отношений: на уроках и репетициях поклянёмся уважать друг друга, помогать друг другу, беречь друг друга и т. д., а уж дальше... В нашем деле всё и до и после репетиций и в спектаклях связано с отношением друг к другу».

Необходимо, чтобы у всех членов любительского коллектива было сформировано чувство причастности к общему делу. Автор утверждает, что для реализации этого положения следует выполнять следующие требования:

- «обозначать» человека (участника,

участницу), людей, к которым он обращается, то есть обращение не должно быть безликим, не конкретным;

- прежде чем приступить к занятиям, осведомиться о психофизическом самочувствии участников, об их готовности к работе;
- выражать благодарность участникам в конце занятий, за то, что пришли и хорошо потрудились.

Руководитель любительского театра не просто вежлив, а добросердечен, внимателен, радушен, тактичен, он должен оберегать достоинство каждого члена коллектива.

---



Спектакль по пьесе Ф.Достоевского  
«Дядюшкин сон»  
Народный театр «Дебют»  
городского Центра досуга «Орфей», г. Удомля  
Режиссёр Людмила Касякина

# ГЛАВА IV

## ЖИЗНЬ ВНУТРИ КОЛЛЕКТИВА

---

В отличие от профессионального театра в любительском театре творческая деятельность проходит в зоне свободного времени, но и это время должно быть структурировано, ведь театр дело коллективное. Поэтому деятельность творческого коллектива должна проходить по определённым правилам и в определённых рамках времени.



«Самодеятельный коллектив – это общественная, добровольная организация, демократическое объединение, не регламентированное, в отличие от профессионального, ученического, студенческого, военного и др., законодательными актами. Некоторые коллективы художественной самодеятельности сами разрабатывают и принимают устав, в котором фиксируются основные организационные и морально-этические принципы их взаимоотношений, права и обязанности. Но добровольность подчинения этому уставу означает и добровольность отказа от него, выхода из коллектива. Следует добавить также, что абсолютное большинство коллективов действует без устава на основании негласных, но внутренне одобряемых и выполняемых нравственно-эстетических норм». «Атмосфера, дисциплина и этика не создаются распоряжением, правилом, циркуляром и взмахами пера, строгостью и требованиями сразу для всех».

У каждого коллектива любительского творчества могут быть свои писанные и неписанные законы. Некоторые правила следует соблюдать неукоснительно. В частности, репетиции всегда начинать вовремя, независимо от того сколько человек пришло к положенному часу. Если дожидаться опоздавших, вскоре соблюдать точное время станет необязательным для всех.

Руководитель должен приходить на репетиции заблаговременно, всегда иметь репетиционный и перспективный план работы с коллективом. Вместе с тем, серьёзная учебно-творческая работа не

должна планироваться без включений моментов отдыха и развлечений. Если профессиональный театр может продержаться на неких формальных установках, то любительский театр так жить не может. Стихия и природа любительского театра – неформальное установление. Он полноценно может жить только по собственному режиму творческого содружества, играя в театр.

Игровым характером пронизана вся деятельность любительского театрального коллектива. Это и актёрско-режиссёрские игры-тренинги, и игровой характер межличностного общения, и празднично-игровое общение. Увлечённость игрой рождает следующую увлечённость, и это постоянное увлечение – длинная перспектива жизни любительского коллектива. Игра раскрепощает, и в то же время дисциплинирует человека, делает его обязательным по отношению к людям.

Игра развивает находчивость, изобретательность, сочинительство. Сочинительство, как элемент профессии, развивает, воспитывает ум, волю, чувство. Игра лечит и объединяет коллектив – это уже открыто наукой и широко применяется в человеческой деятельности. В любую игру входят все элементы актёрского мастерства. Она невозможна без актёрского начала. Она способствует общению, игровому самочувствию, выявляет творческую индивидуальность, воодушевляет на новые находки, возбуждает фантазию. В игре иногда совершенно по-новому раскрываются люди.

Творческий коллектив любительского театра не может жить без проведения совместного досуга, в том числе и организованного – посещение театров, экскурсии, загородные поездки.

Праздники – великая объединяющая сила, они возникают там, где есть духовные связи между людьми и укрепляет эти связи. Любительские коллективы существуют в сфере свободного времени, а праздник по определению его исследователя А. И. Мазаева является «коммуникацией по поводу свободы». То есть природа любительского объединения сродни праздничной. Любительское объединение создаётся духовно близкими людьми, в процессе сотворчества эти связи углубляются, а традиции совместных праздников эти связи эмоционально возвышают и пробуждают чувство радости от принадлежности к общему коллективу, от солидарной ценностной ориентации. Поэтому без внутренних коллективных праздников не может существовать ни одно любительское объединение, поскольку оно единение. Любой праздник в любительском театральном коллективе – это праздник единения вокруг той или иной радостной эмоции «по поводу» Дня рождения коллектива, успешного творческого выступления, Дня рождения товарища, новогоднего торжества или же просто выпавшего повода выехать вместе на пленэр. Праздники могут быть «вне плановыми» и вошедшими в ежегодную традицию. Последние очень позитивно влияют на социально психологический климат коллектива.

В любительских коллективах часто принято выезжать всем вместе на природу. Впрочем, эта традиция встречается и в обычных трудовых коллективах. По этому поводу есть суждение и у К. С. Станиславского: «Люди, встречающиеся ежедневно в нервной атмосфере кулис, не могут установить тех тесных дружеских

отношений, которые необходимы для коллектива артистов. Но если помимо закулисной жизни те же люди будут встречаться в природе в общей работе над землёй. На свежем воздухе, под лучами солнца, – их души раскроются, дурные чувства испарятся и общий физический труд поможет их слиянию». Здесь Станиславский говорит не просто об отдыхе на природе, а о совместном физическом труде в свободное от занятий время как о дополнительном средстве эмоционального объединения студийцев. Его мечты сегодня выглядят несколько утопично, но верно то, что молодые люди с удовольствием могут соединить выезд на природу с тем, чтобы помочь сотоварищу выкопать посаженный им картофель или помочь деревенской бабушке (родственнице члена коллектива) нарубить дрова и т. д.

Да и сам выезд на природу предполагает совместный труд (соорудить костёр, начистить рыбу, поставить тент и т. д.). Такая ситуация может по-новому раскрыть человека, стимулировать дружелюбные отношения друг к другу, обогатить историю коллектива новыми эмоционально-положительными воспоминаниями.

Руководитель любительского театра должен обеспечивать регулярное участие коллектива в фестивалях, конкурсах, смотрах, мастер-классах разного уровня, а также подготовку и проведение подобных мероприятий на базе своего учреждения культуры. Такие массовые акции тоже должны проходить в праздничной атмосфере радости коллективного творчества. Здесь необходимы и точно определённые художественно-воспитательные цели, и умение привлечь к подготовке, организации и проведению этих акций весь коллектив. Причем сама подготовка, к примеру, театрального фестиваля должна носить радостный характер, который свойственен любому кануну настоящего праздника.

Праздничные театральные акции могут пройти единожды, а могут стать традиционными, как, например, областной фестиваль любительских театров «Театральные встречи» на базе РДК г. Осташкова.

Разумеется, масштабы фестивалей и смотров бывают разными, но даже самые малые смотры театральных объединений должны проходить в эмоционально-приподнятой атмосфере всеобщего праздника.

Понятие «атмосфера в коллективе» почти идентично понятию «социально-психологический климат в коллективе». Однако, в отличие от понятия «климат», понятие «атмосфера» характеризует более неустойчивые, подвижные, переменные черты психо-эмоционального состояния коллектива.

На социально-психологическую атмосферу любительского коллектива оказывают влияние все векторы его жизнедеятельности, которая, в отличие от жизни коллектива профессионального, базируется на времени досуга. И именно этот момент определяет специфику жизни коллектива в целом.

---

1. Брук П. Пустое пространство. Секретов нет. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003.
2. Буткевич М. К игровому театру. – М: ГИТИС, 2002.
3. Вл. И. Немирович-Данченко о творчестве актера. – Хрестоматия. – М.: Искусство, 1973.
4. Гааз Э., Левицкий А. Театр. Сценография, или Как мы играем. – 2002, №6.
5. Гнездилов А. Театр без условий: опыт режиссерской практики. – 2014, №5.
6. Голубовский Б. Актер – самостоятельный художник: Методическое пособие. – 2004, №1.
7. Голубовский Б. Путь к спектаклю: Методическое пособие для режиссера. – 2005, №5.
8. Гончаров А. Мои театральные пристрастия. – В 2-х томах. – М.: Искусство, 1997.
9. Дроздов В. Уроки театральной школы, – 2013, №11.
10. Захава Б. Мастерство актера и режиссера. – М.: Искусство, 1978.
11. Збруева Н. Ритмическое воспитание актера: Методическое пособие. – 2003, №8.
12. Кнебель М. О действенном анализе пьесы и роли. В сб. «О том, что мне кажется особенно важным». – М.: Искусство, 1970.
13. Кристи Г. В. Основы актерского мастерства. Вып 1. Техника актера. – 2012, №6.
14. Кристи Г. В. Основы актерского мастерства. Вып. 2. Метод актера. – 2012, №8.
15. Литература по театральной педагогике, изданная Всероссийским центром художественного творчества в серии «Я вхожу в мир искусств»
16. Морозова Г. О пластической композиции спектакля: Методическое пособие. – 2001, №8
17. Основы актерского мастерства по методике З. Я Корогодского. Авторы- составители Е. Копылова, Ю. Качалов. – 2008, №1.
18. Поламишев А. Мастерство режиссера. Действенный анализ пьесы. – М.: Просвещение, 1982.
19. Попов П. Театральная педагогика. Режиссура. О методе, – 2005, №2.
20. Романцов А. Снова об упражнениях на память физических действий. В сб. «Азы актерского мастерства». – С-Пб.: Речь, 2002.
21. Савостьянов А. Рождение артиста. – 2006, №3.
22. Савостьянов А. Хрестоматия по режиссуре театра. – 2015, №1.
23. Станиславский К. Собр. соч. в 8-ми томах. – М.: Искусство, 1961.
24. Товстоногов Г. Зеркало сцены. – В 2-х томах. Л.: Искусство, 1980
25. Физический тренинг актера по методике А. Дроздина. Подготовила Г. Морозова. – 2004, №4.
26. Хрестоматия по актерскому искусству. Авторы-составители Севостьянов А, Семаков М. – 2013, №8-9.
27. Шихматов Л., Львова В. Сценические этюды. – 2006, №10.

#### Электронные ресурсы

1. Алексей Киселев, Антон Хитров. 16 актуальных цитат о театре: [Электронный ресурс]. URL: [https://yandex.ru/promo/yavteatre/all\\_quotes](https://yandex.ru/promo/yavteatre/all_quotes) (дата обращения 18 июля 2021 года).

## Содержание

<b>Введение</b> .....	<b>6</b>
<b>Глава I</b> О системе К. С. Станиславского .....	9
<b>Глава II</b> Методика работы с актёром любительского театра .....	16
<b>Глава III</b> Любительский театральный коллектив и театральная этика .....	25
<b>Глава IV</b> Жизнь внутри коллектива .....	28
Литература .....	31



# ТЕАТРАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО В ЦИФРАХ 2020 ГОД

(на основании отчёта 7-НК)

Всего театральных коллективов – 427 ед.  
участников в них – 5039 чел.

Драматические театры – 229 ед.  
участников в них – 2891 чел.

Театры кукол – 33 ед.  
участников в них – 331 чел.

Музыкальные театры – 23 ед.  
участников в них – 304 чел.

Театры эстрады – 1 ед.  
участников в них – 10 чел.

«Всё о театре для начинающих режиссёров»  
Методические рекомендации  
для начинающих руководителей любительского театрального коллектива

Государственное бюджетное учреждение культуры  
Тверской области  
«Тверской областной Дом народного творчества»  
170100, г. Тверь, площадь Святого Благоверного Князя Михаила Тверского, дом 3  
тел./факс: 8 (4822) 34-25-16  
e-mail:dnttver69@yandex.ru  
www.odnt-tver.ru  
Мы в социальных сетях  
@odnttver @odnttver42

Автор-составитель – В. Л. Семёнов  
ведущий специалист по театральным и цирковым жанрам творчества  
Тверского областного Дома народного творчества,  
лауреат Премии Губернатора Тверской области

Ответственный за выпуск – Е. Г. Марина  
Вёрстка, дизайн – С.Ю. Александрова

Агентство рекламы «Оптима»  
170100, г. Тверь, ул. Трёхсвятская, д.10, офис 216а  
Подписано в печать 21.07.2021 Формат 210x250/16+  
Тираж 50 шт.



