


Андрей Н.
Дроздин

АКТЕРСКАЯ ИМПРОВИЗАЦИЯ

как играть
на сцене
так, чтобы
тебе поверили

 **БОМБОРА**
ИЗДАТЕЛЬСТВО

Москва

УДК 791.635
ББК 85.334
Д75

В оформлении обложки использована фотография:
LightField Studios / Shutterstock / FOTODOM
Используется по лицензии от Shutterstock / FOTODOM

Издание подготовлено при участии Moscow Music School

Moscow Music School — школа современной музыки.

Мы воссоздали индустрию в миниатюре, чтобы будущие артисты, продюсеры, звукорежиссёры и менеджеры учились решать актуальные творческие задачи, работать в команде и добиваться устойчивых результатов.

MMS

Дрознин, Андрей Наумович.

Д75 Актерская импровизация. Как играть на сцене так, чтобы тебе поверили / Андрей Дрознин. — Москва : Эксмо, 2026. — 304 с. — (Актерское мастерство. Получи свою главную роль!).

ISBN 978-5-04-233347-7

Книга Андрея Наумовича Дрознина — опытного режиссера, педагога ГИТИСа, Школы-студии МХТ, Института современного искусства, школы «Ералаша» и ВГИКа с опытом преподавания более 30 лет — это настоящий путеводитель к ощущению свободы на сцене. Автор делится годами практики и рассказывает, как начинающему актеру справиться с эмоциями, освободить тело и настроиться на работу. Особый акцент сделан на импровизации как основе мастерства актера. Книга полна прикладных советов, личных историй, микростюдов и небольших упражнений, чтобы не просто понять теорию, а сразу научиться применять ее на практике.

УДК 791.635
ББК 85.334

ISBN 978-5-04-233347-7

© А. Дрознин, текст, 2025
© Оформление. ООО «Издательство «Эксмо», 2026

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	5
Вступление	8

УРОВЕНЬ ПЕРВЫЙ. ФУНДАМЕНТ

Раздел первый. ПОИСК СЕБЯ В ПРОСТРАНСТВЕ	35
Атмосфера спектакля	45
Концентрация	46
Несколько слов в защиту господина Алексеева	46
Основные цели тренинга	54
Метод Михаила Чехова	55
Мотивация	59
Оппонент Станиславского	61
Перемена психофизического самочувствия	76
Штампы	80
Темперамент	89
Перестаньте самовыражаться!	99
Отказное движение	105
Раздел второй. ПОРА И РОТ ОТКРЫТЬ!	109
Раздел третий. ПАМЯТЬ ФИЗИЧЕСКИХ ДЕЙСТВИЙ ..	115
«У кого мяч?»	119
Оценка	123
Раздел четвёртый. ВООБРАЖЕНИЕ	133

УРОВЕНЬ ВТОРОЙ. Я УЖЕ НЕ Я

Раздел пятый. НАБЛЮДЕНИЯ	139
Как создаётся художественный образ?	140
Раздел шестой. ОЖИВЛЕНИЕ ПРЕДМЕТА	148
Раздел седьмой. МИКРОЭТЮДЫ	152
Действенные глаголы	158

Найди слово!	159
Жест	170
Что за словами	173
Раздел восьмой. ИГРЫ ПОД МУЗЫКУ	183

УРОВЕНЬ ТРЕТИЙ. ИМПРОВИЗАЦИЯ

Раздел девятый. ЭТЮДЫ ВСЕРЬЁЗ	201
Первые этюды	201
Конфликт	203
Мухи — отдельно, котлеты — отдельно	206
Вера в предлагаемые обстоятельства	209
Раздел десятый. ИМПРОВИЗАЦИЯ ВСЕРЬЁЗ	238
Импровизационное самочувствие	263
Рождение формы спектакля	283
Дополнение от Елены Колесниковой	291

ПРЕДИСЛОВИЕ

Книга, которую вы держите в руках, появилась на свет благодаря двум людям: моей жене Елене и моему дяде и тёзке Андрею Дрознину – старшему.

Елена Колесникова разработала авторскую методику преподавания курса актёрской импровизации. Проработав вместе с ней в актёрской школе для взрослых АктэМ более двадцати лет, проведя совместно множество мастер-классов, тренингов и семинаров, я убедился, что эта методика весьма результативна. И не только при работе с актёрами! Более того, она приводит к наглядным результатам за достаточно короткий период времени. Описанию этой методики посвящена значительная часть книги.

Андрей Борисович Дрознин создал новое направление в преподавании сценического движения, фактически создал само сценическое движение как предмет, вычленив его из круга других дисциплин (физкультура, танец, акробатика, фехтование), элементы которых прежде составляли то, что именовалось сцендвижением. Более четверти века тому назад Андрей Борисович предложил мне быть ассистентом на его семинарах для актёров по психофизическому игровому тренингу. Мы вместе отбирали упражнения, уточняли и совершенствовали методику. Я по сей день продолжаю использовать этот тренинг в педагогической работе. Ему посвящён специальный раздел в книге.

Я от всего сердца благодарю Ирину Михайловну Пешкову, которая убедила меня написать книгу, посвящённую актёрской импровизации, уверив, что такая книга будет востребована. Надеюсь, она окажется права.

И огромное спасибо Дмитрию Криворучко, благодаря которому текст превратился в книгу.

Коротко о моём театральном опыте.

В начале 1976 года был принят в режиссёрскую группу Студии Олега Табакова (её вёл Валерий Фокин), которая должна была стать основой нового театра. Поставил в Студии два спектакля.

В 1977 году поступил на заочное режиссёрское отделение Театрального училища им. Б. В. Шукина (курс А. М. Поламишева). На заочное, поскольку большую часть свободного от зарабатывания денег времени проводил в Студии. Деньги зарабатывал преподаванием в любительских театральных коллективах различных Домов культуры. В 1982-м получил диплом.

С 1980 года начал работать в провинции как режиссёр-постановщик и режиссёр по пластике. Ставил спектакли в Москве, Самаре, Новосибирске, Одессе, Запорожье, Ташкенте.

С момента открытия Театра-студии О. П. Табакова в 1986 году и до 1988 года проходил там стажёрскую практику, а в 2005 году выпустил спектакль «Блюз Толстяка Фредди» по пьесе Ф. Дж. Барри.

С 1989 по 1993 год руководил театром «СамАрт» (г. Самара).

В 1995 году переключился в основном на педагогическую работу. Преподавал в ГИТИСе (РАТИ), Школе-студии МХТ, Институте современного искусства, школе «Ерлаша», вёл тренинг в Театральном институте им. Б. В. Шукина, семинар для режиссёров по работе с актёрами во ВГИКе.

Проводил тренинги и мастер-классы в Центральном доме актёра и в провинциальных Домах актёра, тренинг в Голуэе (Ирландия), а также семинар для педагогов Скандинавии по сценическому движению в Осло (Норвегия).

Ещё большее количество тренингов провёл для неактёров.

В 1998-м набрал и в 2002 году выпустил курс актёров драмы в Московской академии театрально-пластических искусств.

В 1999 году мы с Еленой Колесниковой организовали двухгодичную актёрскую школу для взрослых АктЭМ (Актёрская экспериментальная мастерская). Каждый курс выпускаем с несколькими дипломными спектаклями.

Помимо этого, делаем спектакли с актёрской командой из наших учеников.

С 2007 года сотрудничаю с Первым каналом: нас с Колесниковой пригласили преподавать актёрское мастерство на 7-й «Фабрике звёзд». Затем отвечал за «перевоплощения» на пяти сезонах шоу перевоплощений «Точь-в-точь» и на проекте «Короли фанеры». Как специалист по перевоплощениям работал и на съёмках фильма Кирилла Серебренникова «Лето».

На протяжении пяти лет вместе с Колесниковой преподавали сценическое мастерство эстрадным вокалистам в Музыкальной академии Игоря Матвиенко (МАМА).

А ещё в Moscow Music School вёл предмет, изящно названный «артистизм».

ВСТУПЛЕНИЕ

Начало нового тысячелетия. Москва.

Компания молодых людей заходит в вестибюль станции метро «Электrozаводская». Они проходят турникеты, начинают спуск на эскалаторе. Вдруг почти одновременно раскрывают зонты над головой и принимаются разговаривать по воображаемым мобильным телефонам, которые обозначают широко разведёнными мизинцем и большим пальцем. Говорят нарочито громко, при этом явно не слушая «собеседника». Преувеличенно жестикулируют, нервно хихикают...

Вы решили, что они развлекаются, флешмоб устроили?

8

Нет, они выполняют задание, полученное в одной частной театральной школе. Выполнение данного задания, как объяснили педагоги, поможет молодым людям обрести сценическую свободу.

О, это сладкое понятие «сценическая свобода»! Необходимейший навык, без которого невозможно актёру полноценно реализоваться в профессии. Уверен, тратить время и бумагу на доказательство данного утверждения нет необходимости. Подчеркну только, что это первый шаг и на пути к актёрской импровизации. А именно *пути к импровизации* посвящена эта книга. Не возьмусь утверждать, что, прочитав её, вы непременно станете блистательно импровизировать, но буду рад поделиться многолетним практическим опытом подготовки психофизического аппарата артиста к подлинному импровизационному самочувствию.

Однако прежде чем перейти к советам и рецептам, давайте вернёмся к ребятам с зонтиками на эскалаторе. Почему я начал разговор об актёрской импровизации с этого давнего эпизода? Ведь ничего экстраординарного в тот

раз в метро «Электrozаводская» не происходило. Подобные задания практикуются на всевозможных тренингах личностного роста.

Например, моя хорошая знакомая посещала двухдневный семинар, где занятия продолжались по восемь часов, и при этом было запрещено выходить из зала. При необходимости следовало воспользоваться ведром, которое стояло в углу и ничем не было отгорожено. Ведущий семинар «гуру» призвал участников преодолеть условности и стать свободными.

Такие же приёмы используют и при обучении актёрскому мастерству.

Ещё в глубоко советское время несколько девушек делились пережитым опытом в популярной молодежной театральной студии. Руководитель коллектива требовал, чтобы юные студийки декламировали монолог Джульетты обнажёнными — для обретения подлинной сценической свободы, разумеется. (Не могу по цензурным соображениям привести слова, которыми повзрослевшие девушки отзывались об этом «упражнении».)

А совсем недавно в АктэМ приходила группа студентов из Тель-Авивского театрального института, и их руководитель рассказал, что по дороге придумал замечательное задание: заставил ребят приставать в метро к пассажирам с нарочито нелепыми вопросами. На родном иврите.

Но одно дело — слышать, читать, а другое — увидеть.

Глядя на неловко суетящихся парней и девушек с такими неуместными под сводами метро раскрытыми зонтиками, я впервые всерьёз задумался о написании книги, в которой можно было бы рассказать молодым артистам о других, не травмирующих психику, путях к обретению свободы на сцене.

Почему я утверждаю, что подобные весьма популярные практики сомнительны, если не вредны?

А каким, собственно, образом выходка с зонтиками должна была помочь молодым людям?

Через слом внутренних барьеров. Предполагается, что, нарушая общепринятые, воспитанные в раннем детстве нормы поведения, будущие артисты освободятся от страха публичного выступления, полностью раскрепостятся. То есть как завещали большевики: разрушить до основания, а затем...

А что затем? Что *за тем? За разрушением?* Если вспоминать «Интернационал», то затем надо построить «новый мир». Но человеческая психика не здание, которое можно снести, а затем на том же месте построить другое. Больше. Лучше. Красивее. С людьми так не получается.

Что и подтвердилось в ходе многочисленных социальных экспериментов по реализации коммунистической утопии в разных странах и на разных континентах.

Берусь с полной уверенностью утверждать, что никто не сможет с абсолютной точностью рассказать, *что именно* происходит с психикой конкретного человека в подобные моменты и каковы будут последствия. Как совершенно справедливо заявлял Доктор в фильме «Формула любви» устами Леонида Броневского и словами Григория Горина, «голова — предмет тёмный и обследованию не подлежит».

Также никто не может точно определить последствия тренингов, подобных тому, где в зале ставили ведро. Мне доводилось слышать восторженные оценки участников подобных мероприятий. Но все восторги звучали в ближайшие после окончания занятий дни. Конечно, нарушение табу способно вызвать краткосрочную эйфорию — «я смог сделать то, что всю жизнь запрещали!» Но, опять же, каковы будут последствия в долгосрочной перспективе?

К чему приводит дезавуирование усвоенных с раннего детства норм поведения?

Обратите внимание, что Зигмунд Фрейд, первым вскрывший проблему деструктивного влияния принятых в обществе табу на психику индивидуума, в своей практике никогда не советовал пациентам публично писать в ведро. Он предлагал им осознать проблему, объективировать её... ну и так далее. Не будем углубляться в разбор методик Фрейда. Достаточно зафиксировать очевидное: он не пытался агрессивно ломать укоренившиеся на уровне подсознания поведенческие нормы. Во всяком случае, не действовал так грубо.

В конце 1970-х много писали об одном советском педагоге-новаторе. Правда, специального образования у него не было, и все свои новации он проверял на собственных детях. Так вот, среди его смелых идей была и такая: он посадил маленькую дочь (ей ещё не было и трёх лет) на рельсы перед приближающимся поездом и буквально выхватил из-под колёс.

Объяснил он свой поступок так: девочка должна пережить страх и запомнить навсегда, что идущий поезд представляет опасность. Предполагаю, своей цели он достиг, в девочке этот страх поселился навсегда.

Машинист поезда тоже, уверен, запомнил пережитое надолго.

Конечно, редкий отец додумается до такого. Но бросить ребёнка в воду, чтобы тот научился плавать, метод, можно сказать, классический. Общемировая практика. Хотя как можно научиться плавать в состоянии паники? Можно научиться барахтаться. А затем, если страх утонуть не поселился в тебе навсегда, надо будет осваивать технику плавания. Долго и упорно.

Прокатиться на эскалаторе с раскрытым зонтиком не такая уж радикальная акция. Даже с присовокуплением разговора по воображаемому мобильному. Но механизм воз-

действия на психику здесь тот же — насильственный слом внутреннего запрета. И это ведь не было единственным упражнением подобного рода на тех курсах. Мне довелось познакомиться с некоторыми из проходивших обучение в этой школе, когда они стали приходить в АктэМ. Вскоре мы с педагогами уже могли их отличить в первые же дни занятий. Они с трудом сосредоточивались, плохо воспринимали суть новых заданий и постоянно пытались сразу выдать некий результат, причём всё время промахивались. Все они получили «вывих» (воспользуюсь любимым словечком Станиславского). Степень «вывихнутости» зависела от времени, проведённого в той школе. К счастью, у многих срабатывал инстинкт самосохранения, и они уходили достаточно быстро, как только начинали ощущать дискомфорт.

Наверное, у читателя уже возник вопрос: отчего же подобные методики так популярны? Хочется повторить вслед за трагиком Несчастливцевым, персонажем пьесы Островского «Лес»: «Оттого, что просто; паясничать-то хитрость не велика».

И в самом деле просто — ломать, как известно, не строить. Надо учесть, что в большинстве своём тренинги, где эти игры с психикой используются, являются краткосрочными, их организаторам надо добиться мгновенного ошеломительного эффекта, дабы участники почувствовали, что не впустую потратили деньги. Их выбивают из привычных стереотипов, заставляют пережить некое «вау!» и отправляют обратно во внешний мир с убеждением, что они что-то ухватили. Но что именно и как этим воспользоваться в реальном мире, понять им так и не удаётся.

Впрочем, тренинги, позволю себе употребить модный в последнее время оборот, не моя тема. Мне важно заострить ваше внимание на том, что подобные экстремистские методики не только сомнительны с точки зрения их психотерапевтического эффекта, но и совершенно бесполезны при обучении актёрскому мастерству.

Отмечу, что обратная ситуация весьма продуктивна: специфические актёрские техники прекрасно работают на тренингах «для жизни». Многократно получал этому подтверждение на практике.

В АктэМ мы отдаём первый год обучения (10 месяцев) на создание фундамента:

- первый месяц уходит на выработку общего понятийного языка и базовых навыков (умение видеть, воспринимать и общаться с партнёром);
- через три месяца становятся заметны изменения в проявлениях учащихся, вырабатывается сценическая свобода, способность целесообразно действовать в условиях публичного внимания;
- через полгода студенты уже могут вполне достойно выступить с чтецким материалом, кому-то удаётся успешно сыграть эпизод в сериале;
- к концу первого года курс играет драматургические отрывки на таком уровне, что не стыдно звать зрителей.

Уточню, что мы занимаемся актёрским мастерством всего несколько вечеров в неделю (плюс по два часа на сценическую речь и сценическое движение). Решающим оказывается не количество академических часов, а время, необходимое для перехода из существования в реальном мире в игровое пространство театра.

Но дело не только в количестве часов, потраченных на обучение. В самой идее совмещения «курсов для сцены и курсов для жизни» (как пишут в рекламных слоганах) кроется принципиальная ошибка. Почему я считаю, что такие курсы сомнительны для жизни, я уже сформулировал. Теперь попробую прояснить, почему они бесполезны для сцены.

В своём фундаментальном исследовании феномена Игры в человеческой культуре Homo Ludens («Человек играю-

щий») нидерландский философ Йохан Хейзинга сформулировал основные признаки игры как таковой.

Среди них сейчас наиболее важны для нас два:

«Игра не есть обыденная или настоящая жизнь. Это выход из такой жизни в преходящую сферу деятельности с её собственным устремлением».

«Игра ограничена местом и временем».

Естественно, они взаимосвязаны: если игра есть выход из обыденности, то она должна быть отделена пространственно и временно. Но главный вывод, который следует из первого постулата: особость игры как формы человеческой деятельности требует искать особые подходы к обретению подлинной свободы в особом игровом пространстве. И поскольку актёрская игра, безусловно, есть высшая форма игры, то приведённое утверждение справедливо для театральной практики в наивысшей степени. Про это же говорил Станиславский, когда утверждал, что на сцене надо всему учиться заново. В том числе ходить и говорить. Елена Колесникова даже сформулировала шутовое Первое правило актёра: «Не упасть со сцены».

Исключением из правила про особое пространство игры вроде бы является уличный театр. Но если мы говорим о полноценном представлении, а не просто, допустим, карнавалах, уличных шествиях или «монстрациях», то стоит вспомнить известную фразу Немировича-Данченко про актёров, которые выйдут на площадь, постелят коврик, начнут играть пьесу, и это будет настоящий театр. То есть коврик, чтобы выгородить пространство игры, по мнению корифея, обязателен.

Про ковёр на рыночной площади как необходимый элемент театрального представления пишет и Питер Брук,

Надо пояснять кто это? Если коротко, один из самых значительных режиссёров второй половины XX века.

делясь в книге «Пустое пространство» опытом поездок по Африке с группой актёров. Он рассказывает, что даже незнакомые с европейскими театральными традициями жители африканских деревень прекрасно понимали и принимали заданную условность, воспринимая ограниченное ковром пространство как особое пространство игры.

Итак, мы подходим к главному вопросу.

Так что же это за особые подходы, позволяющие достичь свободы на сцене?

И что такое, собственно, «свобода»?

Уточню вопрос: что даёт человеку чувство свободы?

Речь идёт о том состоянии, которое позволяет в полной мере реализоваться не только в своих мечтаниях, но и во внешнем мире.

Ответ совсем прост: подлинное чувство свободы возникает тогда, когда мы чувствуем себя уверенно. Уверенность — тоже всего лишь чувство, и оно, как всякое чувство, может оказаться ложным. Но важно именно внутреннее убеждение человека, что он владеет ситуацией.

Вот это ощущение «я владею ситуацией» мы и подразумеваем, когда говорим о чувстве свободы. Таким образом, чем более мы оснащены знаниями об окружающем нас мире и окружающих нас людях, чем большими умениями и возможностями обладаем, тем мы увереннее, тем лучше владеем ситуацией. Но, конечно, важно, чтобы при попытке реализовать свои умения мы убеждались, что так оно и есть.

Вернёмся к вопросу о сценической свободе.

Подлинная сценическая свобода возникает тогда, когда человек на сцене владеет ситуацией в максимально полном объёме.

Как же овладеть сценической ситуацией?