

# Мастерство режиссёра

«ГИТИС»-СТУДЕНТАМ

Учебники. Учебные пособия

## СОДЕРЖАНИЕ

СОДЕРЖАНИЕ.....	2
ВСТУПЛЕНИЕ .....	4
<b>Из программы «Режиссура и мастерство актера» ПЕРВЫЙ КУРС .....</b>	<b>5</b>
Н. А. Зверева КОНФЛИКТ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ .....	11
С. А. Бенкендорф ИМПРОВИЗАЦИЯ КАК ЭЛЕМЕНТ АКТЕРСКОГО И РЕЖИССЕРСКОГО МАСТЕРСТВА .....	16
О. Л. Кудряшев ПСИХОФИЗИЧЕСКОЕ САМОЧУВСТВИЕ — ЭЛЕМЕНТ АКТЕРСКОЙ ПСИХОТЕХНИКИ .....	20
М. О. Кнебель ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЖИВОПИСИ И СКУЛЬПТУРЫ КАК ОСНОВА УПРАЖНЕНИЙ И ЭТЮДОВ.....	28
А. Д. Попов ЗАМЕЧАНИЯ ПО ЭТЮДАМ НАЧАЛЬНОГО ПЕРИОДА РАБОТЫ .....	42
И. С. Анисимова-Вульф ПЕДАГОГ И СТУДЕНТ .....	49
Б. Г. Голубовский К ЧЕЛОВЕКУ ЧЕРЕЗ ЖИВОТНОЕ .....	56
<b>Из программы «Режиссура и мастерство актера» ВТОРОЙ КУРС .....</b>	<b>65</b>
А. А. Гончаров ВСТРЕЧА С АВТОРОМ .....	68
О. Я. Ремез ПЕРЕВОД С ЛИТЕРАТУРНОГО .....	74
Б. Г. Голубовский ЧЕЛОВЕК В ПРОСТРАНСТВЕ .....	83
О. Л. Кудряшов РАБОТА СТУДЕНТА НАД ИНСЦЕНИРОВКОЙ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ.....	96
Н.А.Зверева ОТ СЕБЯ К АВТОРУ Освоение предлагаемых обстоятельств роли.....	106
И. И. Судакова ВНУТРЕННИЙ МОНОЛОГ И «ЗОНЫ МОЛЧАНИЯ» Внутренний монолог в жизни. Роль и значение .....	113
И. Ю. Промптова ДЕЙСТВИЕ СЛОВОМ.....	123
<b>Из программы «Режиссура и мастерство актера» ТРЕТИЙ КУРС.....</b>	<b>133</b>
Б. Г. Голубовский НОВЫЕ ЗЕМЛИ.....	137
М. А. Захаров РЕЖИССУРА ЗИГЗАГОВ И МОНТАЖ ЭКСТРЕМАЛЬНЫХ СИТУАЦИЙ .....	148
О. Л. Кудряшев СЦЕНИЧЕСКАЯ АТМОСФЕРА И «ЛИЦО АВТОРА» .....	157
Н.А.Зверева ХАРАКТЕР И ХАРАКТЕРНОСТЬ .....	165
<b>Из программы «Режиссура и мастерство актера» ЧЕТВЕРТЫЙ КУРС... 174</b>	
А. А. Гончаров ПОДВОДЯ ИТОГИ.....	176
Б. Г. Голубовский ФУНДАМЕНТ ЗАМЫСЛА — СУДЬБА СПЕКТАКЛЯ.....	181
Л. Е. Хейфец ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ НАД СПЕКТАКЛЕМ «СВАДЬБА КРЕЧИНСКОГО» А. В. СУХОВО-КОБЫЛИНА В АКАДЕМИЧЕСКОМ МАЛОМ ТЕАТРЕ.....	195
Н. А. Зверева МЕТОД ДЕЙСТВЕННОГО АНАЛИЗА И АКТЕРСКАЯ ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ.....	206
О. Л. Кудряшев ПРЕДМЕТНЫЙ МИР ПЬЕСЫ И СПЕКТАКЛЯ .....	213
П. ПОПОВ ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ СПЕКТАКЛЯ В АКТЕРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ .....	227
Из дипломных работ выпускников режиссерского факультета (режиссерские экспликации) .....	238
А. Васильев (1993) «СМЕРТЬ» ВУДИ АЛЛЕНА .....	238
А. Калинин (1993) «ОЛЕ-ЛУКОЙЕ» Х. АНДЕРСЕНА .....	239
Ю. Клепиков (1999) «СВОИ ЛЮДИ — СОЧТЕМСЯ!» А. ОСТРОВСКОГО .....	240
Архемиро Гамес Гарсия (1993) «СЧАСТЛИВЫЕ ДНИ» С. БЕККЕТА.....	241
В. Трушкин (1992) «ВИШНЕВЫЙ САД» А. ЧЕХОВА .....	241

УДК 378(075.8):792.2 ББК 85.33а73 М328

Издано при финансовой поддержке Министерства культуры Российской Федерации

Рекомендовано к печати кафедрой режиссуры Российской академии театрального искусства —

ГИТИС

Под общей редакцией Н. А. Зверевой

Мастерство режиссера / Под общей ред. Н. А. Зверевой. — М.: ГИТИС, 2002. — 472 с. —  
(ГИТИС — студентам. Учебники. Учебные пособия.)

15ВИ 5—7196—0251—8

Настоящее издание посвящено основным методологическим проблемам обучения на режиссерском факультете. Исследуется процесс освоения специальных дисциплин с I по V курсы, прослеживается путь от начальных импровизационных этюдов до формирования и реализации режиссерского замысла пьесы, затрагиваются вопросы развития и раскрытия актерских индивидуальностей, вопросы режиссерского становления замысла: поиски образа, атмосферы и темпо-ритма спектакля, решение и организация сценического пространства и др.

Материалы содержат обобщенный опыт преподавания кафедры режиссуры на режиссерских и режиссерско-актерских курсах ГИТИСа.

13ВИ 5—7196—0251—8

© Издательство «ГИТИС», 2002

## ВСТУПЛЕНИЕ

*Трудно определить жанр предлагаемого издания. Его можно рассматривать как учебник, учебное пособие, программу. Это попытка исследовать процесс воспитания режиссера от первого до пятого курса. Попытка поистине уникальная, поскольку Россия — едва ли не единственная страна, где существует высшее режиссерское образование. Мировая театральная школа воспитанием режиссеров практически не занимается, в то время как российская накопила огромный опыт в этой области.*

*Процесс обучения режиссуре чрезвычайно сложен, поскольку основан на индивидуальном подходе к студенту. Режиссеры — это профессионалы эксклюзивной подготовки. В сборнике представлены этапы освоения опыта русской режиссуры многих десятилетий. В составе его авторов — крупнейшие русские режиссеры от А. Д. Попова до наших современников — А. Л. Гончарова, М. А. Захарова, Л. Е. Хейфеца. Сюда включены статьи Б. Г. Голубовского, Н. А. Зверевой, О. Л. Кудряшова; опыт работы на режиссерских курсах осмысливают педагоги, всю жизнь отдавшие высшей школе и продолжавшие оставаться практиками театра — М. О. Кнебель, И. С. Анисимова-Вульф, И. И. Судакова и др.*

*В сборнике затронуты проблемы освоения как первичных элементов режиссерского мастерства, так и воплощения замысла спектакля в целом. На первом курсе рассматриваются вопросы взаимоотношения педагога и студента, импровизации как элемента актерского и режиссерского мастерства, значение и смысл этюдов. Второй курс ознаменован встречей с литературой, автором и его постижением. Такие важные проблемы, как сценическая атмосфера, метод действенного анализа, жанровые особенности спектакля, приводят студентов на пятом курсе к пониманию сути режиссерского замысла и его воплощения. Таким образом, из отдельных статей разных авторов складывается картина ежедневного профессионального воспитания молодого человека, стремящегося стать режиссером.*

*Сборник имеет значение не только и не столько для студентов, сколько для педагогов, берущих на себя тяжелый труд подготовки молодых режиссеров к практической деятельности. Это и научный труд, поскольку в нем так или иначе заложены все те принципы, которые легли в основу российской режиссуры, начиная от ее возникновения — от времени Станиславского, Немировича-Данченко, Мейерхольда, Таирова, Вахтангова.*

*Сегодня, когда уровень мирового образования предполагает все чаще обращаться к попыткам воспитания профессионального режиссера, этот сборник может приобрести поистине неоценимое значение для российской и зарубежной высшей школы.*

**М. Хмельницкая,**  
ректор Российской академии театрального искусства,  
профессор.

## **Из программы «Режиссура и мастерство актера» ПЕРВЫЙ КУРС**

В задачу первого года обучения входит изучение основ режиссуры и комплексное овладение элементами внутренней техники актера, реализованное в действии на основе учения К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.

Освоение теории и практики режиссуры должно органически сочетаться с практическими занятиями по мастерству актера. Центральной задачей первого курса является **наиболее полное выявление индивидуальности каждого студента** во всех аспектах: нравственном, творческом и профессиональном, с тем чтобы на протяжении последующих лет обучения раскрыть и вырастить эту индивидуальность во всем ее неповторимом своеобразии. Недопустимым представляется унификация студентов, стирание творческих особенностей личности.

Одновременно с раскрытием индивидуальности идет **объединение всех участников творческой мастерской** вокруг общих идейных основ, вырабатывается общая для всех эстетическая платформа, рождаются единые нравственные нормы развития коллектива.

Очень важно раскрыть и воспитать личность художника. Надо организовать учебный процесс, в котором свободно проявилась бы человеческая сущность студента. Это становится возможным только в атмосфере требовательности и уважения к ученикам, при подлинной благожелательности и искренности.

В течение первого года занятий для каждого студента создаются максимально благоприятные условия к наиболее полному раскрытию индивидуальности, т. е. выявлению граней его творческой заразительности, диапазона его актерских и режиссерских данных, чтобы по окончании года определить возможность дальнейшего обучения студента по избранной им профессии.

Главная учебно-творческая проблема первого года обучения — восприятие (восприятие студентом окружающей жизни, искусства, литературы в широком смысле, восприятие сценического события — в узкопрофессиональном смысле). Вокруг восприятия группируются все остальные элементы актерского мастерства и режиссуры. Первое, яркое, предельно эмоциональное, не придуманное, а максимально естественное и неповторимо личное восприятие — вот на чем основывается учебный процесс.

Занятия по режиссуре и актерскому мастерству направлены на то, чтобы **активизировать инициативу студента**, выявить качества его режиссерского и актерского дарования: способность «аккумулировать» события духовной жизни народа, чувство жизненной правды и самобытность образного мышления, характер творческого темперамента, подвижность воображения и фантазии, наблюдательность, художественный вкус, организаторские способности.

### **Мастерство актера**

Профессионализм режиссера определяется прежде всего его умением работать с актером. Первый семестр посвящен практическому освоению основ системы К. С. Станиславского и учения Вл. И. Немировича-Данченко.

Педагоги, начиная с самых простых упражнений, воспитывают у студентов умение логически и последовательно действовать в данных предлагаемых обстоятельствах для достижения поставленной цели. В упражнениях студенты осваивают элементы актерского мастерства: сценическое внимание, освобождение мышц, воображение, взаимодействие с партнером и т. д. Используя последние открытия психологии творчества, педагоги стараются перманентно обновлять и делать разнообразнее упражнения, постоянно вносят в них игровые и «шоковые» элементы, свойственные театру, насыщают их образными ассоциациями, чтобы избежать механистичности и схоластики. Творческое начало учебного процесса не должно быть подменено школярством.

С первых шагов обучения студенты приучаются к выполнению многих сложных заданий, как бы превышающих их обычные возможности, а также и к разнообразию педагогических требований, суть которых связана со стрессовой и шоковой природой актерского творчества. Точность в актерском тренинге должна быть соединена с полной свободой воображения, предельная достоверность внутренней жизни актера может раскрываться иногда в более или менее условной внешней обстанов-

ке, репортажную «натуральность» сегодняшних жизненных наблюдений за человеком в его повседневной жизни нужно уметь образно осмыслить, окружая и окутывая их плотной сетью поэтических ассоциаций, сравнений и метафор.

Студенты с самого начала приучаются к поэтизации действия, рождаемого сценическим событием. На этом должно быть основано воспитание образного мышления режиссера и актера. Педагоги добиваются от студентов предельной искренности и откровенности самовыявления, прививают вкус к сегодняшнему способу выражения своих мыслей и чувств, к современной лексике простых психофизических действий. Вот что должно стать основой, на которую будут наслаиваться все другие свойства актерской индивидуальности студента. Это самая труднодостижимая задача театральной педагогики: слишком высока степень «закрытости», «замаскированности» студента.

Большую пользу в этом отношении дают упражнения в актерской импровизации. На уроках первого семестра — это так называемая сиюминутная, импульсивная импровизация, когда студент одновременно является и автором и исполнителем, чувствующим себя полновластным хозяином происходящего на учебной площадке. Это импровизация, рождающаяся от заданного жеста, сценической позы, слова, атмосферы, темпа-ритма и т. п. В таких импровизациях тренируются в комплексе все элементы внутренней и внешней техники актера. В импровизациях достигается и еще одна важная цель первого этапа обучения — раскрепощение, освобождение студента, причем не только физическое, но и психологическое. А главное достоинство подобных упражнений заключается в выработке у актера импровизационного самочувствия, составляющего суть творческой природы артиста. «Усвоить психологию импровизирующего актера — это значит найти себя как художника» (М. Чехов).

Импровизационное самочувствие связано с важнейшим элементом актерской техники — восприятием. Это постоянная готовность воспринять явление, факт, событие, поступки партнеров.

Круг этих и других возможных упражнений-тестов, заданий-«провокаций» педагогами определяется индивидуально. В программу первого и второго семестров вводится комплекс музыкально-пластических упражнений, которые составляют основу для каждогоурочной обязательной разминки студентов и в дальнейшем перерастают в музыкально-пластические этюды, отрывки и т. п. Этот музыкально-пластический тренинг, продолженный и на старших курсах, выливается в определенную линию обучения, которая проводится совместно с преподавателями ритмики, сценического движения и танца.

Выработка импровизационного самочувствия у студентов подготавливает их к следующему шагу в овладении актерским мастерством — к этюдам, которые Алексей Дмитриевич Попов понимал как «импровизацию живых человеческих действий». В качестве переходного «мостика» от упражнений к этюдам целесообразно ввести раздел «наблюдения», который может включать самые разнообразные задания: наблюдения за трудовыми навыками и трудовыми процессами, логикой физических действий, физическим самочувствием людей самых разных профессий и характером восприятия ими окружающей действительности. Наблюдения могут усложняться путем сочетания и соединения этих элементов и доводиться до уровня развернутого этюда.

Все элементы системы — внимание, общение, оценка предлагаемых обстоятельств и т. д. — органически свойственны человеку, они существуют и выявляются в жизни нераздельно, в комплексе, в единстве. Главным элементом, который должен быть выделен в первую очередь и крепко зафиксирован в сознании студента первого курса, является *в о с п р и я т и е*. Тренировка восприятия должна начинаться с первого дня обучения, а уже вокруг него можно строить изучение других элементов. Методология, с которой мы знакомы много лет, должна быть скорректирована установкой на восприятие. Это единственный способ поставить личность артиста в круг предлагаемых обстоятельств роли и пьесы. Надо учить студента-первокурсника яростно присваивать обстоятельства и события сценической жизни.

Восприятие события — поиск самого первого, непосредственного ощущения происшедшего, не придуманное, не взятое напрокат из чужих находок, *н е в т о р и ч н о е*, а *с в о е*, *и н д и в и д у а л ь н о е*. Главное здесь — *п е р в а я р е а к ц и я* на событие, пусть еще не осознанная, неожиданная, интуитивная. Подсознательный, рефлекторный и потому предельно эмоциональный отклик, присущий именно и только этому человеку, — вот что должно раскрываться в студенте с первых уроков. «Укол» события должен порождать в ученике стремление выявить («выстроить» — для студента-режиссера) неповторимый поступок в адрес события. Современный театр стремится к *л и ч н о с т н о м у*, *г р а ж д а н с к о м у* *п р и с у т с т в и ю* артиста в предлагаемых обстоятельствах, в восприятии и оценке события. Любая имитация подлинного восприятия является нарушением творческого процесса. Нужно готовить артистов, которые не жалеют

себя, не используют готовую, уже бывшую, виденную где-то реакцию на событие. Главный принцип восприятия: мое первое впечатление, переведенное в действие, в поступок.

На восприятии события необходимо, меня предлагаемые обстоятельства, тренировать воображение студентов, добываясь наибольшего количества вариантов выполнения задания.

Попутно изучаются индивидуальные черты восприятия у каждого студента, т. е. способность удивляться, анализировать, восторгаться, иронизировать, сопереживать и сострадать, радоваться, возмущаться, философствовать, размышлять, пародировать и высмеивать. Выявляются зоны артистической заразительности.

Этюды, ориентированные на восприятие, могут быть самыми разнообразными: этюды из моей сегодняшней жизни, этюды-биографии, этюды на развернутую оценку события (в последних особенно важна структура момента восприятия: подробная «расшифровка» мгновения предполагает замедленное, «рапидное» движение мысли, внутренний монолог, внутреннюю борьбу мотивов, разработку стрессовой оценки обстоятельств).

На следующем этапе студенты переходят к работе над более сложными этюдами, отличительной особенностью которых является предельное обострение, экстремальность предлагаемых обстоятельств. Поэтому на темы этюдов следует обращать особое внимание, всемерно добываясь их содержательности. Темы этюдов предлагают и разрабатывают сами студенты.

Целесообразно первые два семестра занятия по мастерству актера проводить совместно, объединяя для этого актерскую и режиссерскую группы. «Авторами» и «постановщиками» этюдов с одинаковым успехом могут быть студенты-режиссеры и студенты-актеры. Такая недифференцированность, «взаимозаменяемость» всех членов коллектива мастерской в овладении азами актерского творчества важна для объединения, сплочения студентов и для лучшего изучения актерской технологии студентами-режиссерами, для более полного постижения ими — на самих себе — существа и закономерностей актерского искусства.

Целесообразно также, чтобы каждый семестр первого курса начинался с выбора и самостоятельной подготовки всеми студентами (за минимальный срок) отрывков из любой интересующей их пьесы — предоставляется возможность сыграть любую роль, о которой они мечтают. Делаются эти отрывки не для показа на зачетах или экзаменах, и педагоги просматривают их, не исправляя. Эти отрывки необходимы как материал для более глубокого знакомства со студентами (и они часто приносят ряд неожиданных открытий в этом смысле), но главное — как повод для серьезного разговора о простейших элементах актерской технологии. Занимаясь этими элементами в упражнениях и этюдах, педагоги постоянно возвращают студента к просчетам его актерской работы в отрывках. Идет постоянное сопоставление простейшего со сложным, и простейшее начинает восприниматься как элемент подлинного творчества.

На зачет в конце первого семестра выносятся упражнения и этюды — индивидуальные, парные и групповые, а также по мере необходимости задания по освоению импровизированного самочувствия и элементов действия в простейших предлагаемых обстоятельствах по законам органической жизни.

Второй семестр ставит перед студентами задачу освоения одного из важнейших элементов актерского мастерства — активного воздействия на партнера и правильного восприятия его контрдействия, точного определения природы конфликта. Этюды второго семестра должны включать более сложные события с острым психологическим конфликтом. Исполнители и тут д е й с т в у ю т о т с е б я , от своих психофизических данных, не ставя перед собой задачи создания образа или выявления характерности.

Логика поведения студента-исполнителя в этюде обуславливается логикой его мышления. Поэтому уже в первом семестре следует обратить серьезное внимание на овладение внутренним монологом, добываясь от студентов активности и непрерывности существования в зонах молчания. Иногда целесообразно делать упражнения на произнесение внутреннего монолога вслух.

Особенное внимание нужно обратить на проблему слова в этюде. Текст должен возникать только как необходимое средство воздействия на партнера. Следует строго отбирать словесный материал и ограничивать его подлинной необходимостью. «В жизни всегда говорят то, что хочется сказать ради какой-то цели, задачи, необходимости, ради подлинного, продуктивного и целесообразного действия». Это определение К. С. Станиславского природы словесного действия должно стать руководящим в работе над словом на протяжении всего обучения. Не имея авторского текста и пользуясь текстом импровизационным, студенты приучаются к пониманию точного соответствия слова и действия, необходимости и целесообразности речи. При этом надо помогать студенту выявлять точную

природу конфликта, развивать его способности к эмоциональному мышлению в предлагаемых обстоятельствах и импровизационность поведения.

Параллельно с этюдами на протяжении всего второго семестра продолжают упражнения в выработке импровизационного самочувствия, однако первоначальным импровизации теперь становятся произведения других, «соседних» видов искусства: на тему произведения живописи, на тему литературного сочинения, на музыкальную тему. Навыки общения с партнером, опыт массовых этюдов первого семестра помогают студентам освоить и самый сложный вид импровизации: групповую импровизацию.

На экзамен в конце первого курса у каждого студента должны быть вынесены 2-3 актерские работы в этюдах, а также участие в импровизациях.

## Режиссура

Наряду с практическими занятиями по актерскому мастерству с первого семестра студенты режиссерской группы осваивают основы режиссуры. Будущий режиссер должен развивать и поддерживать творческую инициативу своих товарищей по мастерской — актеров и режиссеров, выступающих в качестве исполнителей в упражнениях и этюдах. Он обязан понимать методическую направленность всех упражнений по мастерству актера и быть помощником педагогов в работе над ними.

Студент неизбежно сталкивается с проблемой определения главного события этюда и его сверхзадачи. Особое внимание должно быть уделено воздействию как основополагающей составной части профессии режиссера. Сложный творческий процесс работы над этюдом происходит под наблюдением педагогов, которые помогают будущему режиссеру разобраться в логике поступков, последовательности сценического поведения исполнителей, добиваясь максимальной правдивости и достоверности.

На опыте работы над этюдами студенты-режиссеры постигают, что «на сцене нужно действовать», понимают значение событий как этапов сквозного действия драмы, но не только действие должно попадать в поле зрения будущего режиссера. Не менее важно и воздействие на зрительный зал. Этой проблеме педагоги по режиссуре во главе с руководителем мастерской уделяют внимание, начиная с самых первых работ студентов. Воздействие на зрителя, предощущение этого воздействия, основано на предвидении зрительской реакции: расчет «участия» зрителя в будущем сценическом акте, разработка «роли» зрителя — все это становится в сегодняшнем театре закономерным и из новации превращается в норму. Поэтому данный раздел работы режиссера должен стать предметом поисков и проб с самого начала обучения.

Воздействие на зрительный зал в сегодняшнем театре меняется. Четвертая стена сценической коробки перестала быть обязательной, теперь она используется не всегда и не повсеместно: актер-гражданин, режиссер-гражданин ищут более близких контактов со своими зрителями, более эффективных средств воздействия на них. Необходимо учитывать, что воздействие театра на зрителей приобрело в последнее время новое качество, став прежде всего воздействием образным. Фактом сегодняшнего театра стала иная степень образной концентрации в каждую минуту, в каждую секунду спектакля. Надо с первых шагов учебы приучать студента как бы садиться в зрительный зал, чтобы лучше понять, как будет воздействовать на предполагаемых зрителей создаваемое им произведение театрального искусства (пусть пока это этюд первокурсника). Надо учить студента думать о том, что именно и как им способом образного воздействия он предполагает передать в зал.

Все вышесказанное определяет особое значение, которое приобретают теоретические и практические занятия, посвященные выразительным возможностям театра вообще и режиссерского творчества в частности.

Так как на уроках актерского мастерства изучаются элементы актерской техники, занятия режиссеров посвящаются изучению элементов техники режиссерской: теоретически рассматривается и практически тренируется — в первое время на самом элементарном уровне — весь комплекс специфически режиссерских средств выражения. А т м о с ф е р а спектакля (в данном случае атмосфера этюда), т е м п о - р и т м спектакля (в данном случае этюда), м и з а н с ц е н а спектакля (в данном случае — мизансцена в этюде) и к о м п о з и ц и я спектакля (в данном случае композиция этюда) — все эти выразительные средства режиссера рассматриваются как прямые каналы непосредственной передачи в зрительный зал режиссерской эмоции и режиссерской мысли. Такой подход к изучению элементов режиссуры позволяет приучить студента-режиссера с первых же шагов обучения сознательно пользоваться ими для идейно-эмоционального воздействия на зрителя.

Работа студентов-режиссеров уже на первом курсе должна включать этюды и разработки по овладению пространством и временем сцены, предполагающие выражение через планировку, декорации и реквизит атмосферы события. То же через музыкальную и звуковую партитуры.

Наряду с подобными тренировочными упражнениями по овладению выразительными возможностями режиссуры студенты учатся отбирать лаконичные выразительные средства для игровых этюдов, для максимального выявления их идейного и эмоционально-образного содержания.

Одной из наиболее важных проблем этого года режиссерской школы как раз и является постижение студентами — в качестве исходной аксиомы режиссерского искусства — диалектического единства образа и идей на театре. В практике учебного процесса должна быть учтена и разработана главная мысль А. Д. Попова, утверждавшего, что безобразность ведет к гибели в искусстве. Важнейшая задача первого семестра — приведение студенческого коллектива в творческое самочувствие, которое мыслится как состояние готовности к образному восприятию и осмыслению реальной жизни, истории, политики, психологии и всех видов искусства.

Режиссерские импровизации с исполнителями отличаются от импровизаций актерских: их творческой художественной темой (именно творческой, а не бытовой) может служить любое из выразительных средств режиссера: мизансцена, темпо-ритм, атмосфера или композиционный прием, стиль и жанр как явление театральное и стиль того или иного писателя, художника, композитора. Ищется путь к образности, которая неодинакова для Чехова и для Шекспира, для Лорки и Есенина, для Пикассо и Попкова. И эти импровизации б а з и р у ю т с я н а в о с п р и я т и и (жизни, стиля, автора).

Отсюда совершается сравнительно легкий, во всяком случае безболезненный переход к совместным импровизациям студентов-актеров со студентами-режиссерами, в которых режиссеры помогают импровизирующим актерам, уточняя мысль и эмоциональный тонус этюда с помощью режиссерских выразительных средств. В этих совместных упражнениях воспитывается быстрая и точная реакция актера на любое режиссерское предложение, отрабатывается слаженность их взаимодействия в творческом акте.

Во втором семестре рекомендуется также выполнение этюдов на тему какого-либо произведения изобразительного искусства (по выбору студента). Это уже первая встреча с автором. Анализ произведения живописи и определения события, конфликта и предлагаемых обстоятельств подведет исполнителей к осознанию содержания картины, осмыслению живописной мизансцены, задачи каждого «действующего лица», атмосферы, и, наконец, к раскрытию стиля и жанра выбранного художественного произведения. «Чем раньше вступает в действие чувство стиля, тем лучше» — писала М. О. Кнебель в «Поэзии педагогики».

Аналогичная работа проводится студентами-режиссерами и над музыкальными произведениями. Малая музыкальная форма или законченный отрывок из большого музыкального опуса могут послужить основой для сочинения этюда. Следует однако предостеречь студента от иллюстративности.

Студенты могут создавать этюды также и на основе произведения художественной литературы: рассказа, новеллы, повести и т. п., используя предлагаемые обстоятельства, события, ситуации. Текст этюдов возникает в процессе импровизации (педагогу надо проследить, чтобы студенты поняли необходимость лаконичного текста).

Образное видение события заставляет студента организовывать пространство в соответствии со своим замыслом, вводить дополнительные средства выразительности — музыкальное, световое, звуковое оформление. Поэтому студенты готовят подробные монтировочные листы своих этюдов, звуковую и световую партитуры, списки реквизита, костюмов.

Вершиной этюдных заданий для режиссеров — и по степени трудности, и по степени увлекательности — являются этюды, в которых событие выражено в форме метафизической (ассоциативной).

В лекционном цикле систематизируются основные понятия истории и теории режиссуры. Вот примерная тематика теоретических занятий первого курса:

- одухотворенность идей как основное условие театральной деятельности;
- коллективный характер творчества;
- этические основы театрального дела;
- синтетическая природа искусства театра, связь со смежными искусствами;
- примат актера на театре;
- основные принципы работы режиссера с актером;
- драматургия — первооснова спектакля;
- режиссер, его роль и значение в творческом процессе, сложность понятия режиссерского

лидерства в современном театре;

- действие — основное выразительное средство сценического искусства;
- сценическое пространство и время;
- художественный образ в театральном искусстве;
- признаки современности в режиссерском искусстве;
- признаки современности в искусстве актера;
- значение отбора в искусстве;
- принципы и критерии отбора в театре.

Все эти темы могут быть по усмотрению руководителя мастерской обсуждены в форме бесед с мастером, в виде сообщений студентов с последующим обсуждением или в виде обсуждения значительных театральных премьер сезона, встреч с известными режиссерами, актерами, сценографами, драматургами и т. д.

В течение года студенты делают доклады по отдельным главам книг К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, знакомятся с творческими биографиями выдающихся деятелей режиссуры русского и зарубежного театров. Ведут личные режиссерские и актерские дневники с записями интересных, подсмотренных в жизни событий, ритмов жизни, физического самочувствия, атмосферы, характеров, внутренних монологов и т. д. В этих записях студент приучается к профессиональному восприятию окружающей жизни: накапливает наблюдения, отбирает и коллекционирует неожиданные и острые приспособления.

Студент режиссерского факультета — в перспективе неповторимая творческая личность, поэтому уже с самого начала обучения необходим индивидуальный подход к каждому студенту.

На экзамен в конце второго семестра выносятся парные и групповые этюды. Студент (режиссер или актер — безразлично) должен уметь подлинно, т. е. обоснованно, целесообразно и продуктивно действовать в предлагаемых обстоятельствах для достижения определенной цели.

Студент-режиссер, кроме того, сдает кафедре свою первую режиссерскую работу — этюд по картине, по музыкальному (литературному) произведению.

В конце первого курса в итоговой беседе педагогов со студентами дается задание на летний период — подобрать отрывки, чтобы в начале второго курса каждый студент предложил их для обсуждения.

## Н. А. Зверева КОНФЛИКТ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ

Конфликт и взаимодействие — важнейшие категории актерской и режиссерской технологии, которые в полной мере могут быть освоены студентами, вероятно, только на старших курсах в результате всего процесса обучения. Тем более необходимо с первых же занятий I курса направить на них самое пристальное внимание.

Одна из начальных истин, которую должны твердо усвоить студенты режиссерского факультета, заключается в том, что все творческие законы системы К. С. Станиславского тесно связаны с законами психологии. Станиславский неоднократно подчеркивал необходимость изучения и точного соблюдения на сцене жизненных психологических закономерностей: «Только тогда, когда артист поймет и почувствует, что его внутренняя и внешняя жизнь на сцене, в окружающих условиях протекает естественно и нормально, до предела натуральности, по всем законам человеческой природы, глубокие тайники подсознания осторожно вскроются, и из них выйдут не всегда понятные нам чувствования»<sup>1</sup>.

Путь к вдохновенному, часто подсознательному актерскому творчеству лежит через сознательную психотехнику артиста, основанную на знании жизненной психологии.

В основе каждого сценического действия должен быть точно найденный конфликт, подобно тому как каждое жизненное действие человека, каждый его поступок и линия поведения всегда порождены и обоснованы определенным конфликтным стечением жизненных обстоятельств. Будучи банальными или необычными, даже неправдоподобными, ясными или чрезвычайно запутанными, взаимоисключающими или даже взаимонеобходимыми, обстоятельства эти создают особенную, специфическую для каждого конкретного случая конфликтную ситуацию, которая и определяет основные цели, задачи всех вступающих во взаимодействие друг с другом людей и характер этого взаимодействия.

Психологи утверждают, что каждый вид деятельности порождается определенной потребностью субъекта. Потребности человека, направляющие его желания и стремления, необычайно разнообразны, начиная от простейших (голод или жажда) и кончая сложнейшими в тех или иных эмоциональных контактах, в творчестве, в поисках смысла жизни и т. д.

Потребности служат основой возникновения различных мотивов поведения, т. е. конкретных побудителей отдельных действий. Естественно, что действие не всегда впрямую отражает существующую потребность (ведь в известной басне И. А. Крылова голодная Лисица не просит сыр, а расхваливает Ворону), но потребность всегда определяет цели и направляет действия.

По определению психолога А. Н. Леонтьева, «потребность сама по себе, как внутреннее условие деятельности субъекта — это лишь негативное состояние нужды, недостатка»<sup>2</sup>.

Не вдаваясь в тонкости различных формулировок, даваемых отдельными авторами по этим вопросам, важно отметить, что в основе возникновения потребности, т. е. в основе всякой человеческой деятельности всегда лежит некий конфликт между человеком и окружающей действительностью.

Характер и качество конфликта, его нюансы могут быть сколь угодно разнообразны. Вспомним, например, финальный эпизод скандального разрыва Пьера Безухова с женой в «Войне и мире» Толстого.

«— Нам лучше расстаться, — проговорил он прерывисто.

— Расстаться, извольте, только ежели вы дадите мне состояние, — сказала Элен... — Расстаться, вот чем испугали!

Пьер вскочил с дивана и, шатаясь, бросился к ней.

— Я тебя убью! — закричал он и, схватив со стола мраморную доску с неизвестной еще ему силой, сделал шаг к ней и замахнулся на нее.

Лицо Элен сделалось страшно; она взвизгнула и отскочила от него. Порода отца сказалась в нем. Пьер почувствовал увлечение и прелесть бешенства. Он бросил доску, разбил ее и, с раскрытыми руками подступая к Элен, закричал: «Вон!» — таким страшным голосом, что во всем доме с ужа-

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1954. Т. 2. С. 24.

<sup>2</sup> Леонтьев А. Н. Потребности, мотивы и эмоции: Конспекции лекций М., 1971. С. 5.

сом услышали этот крик. Бог знает, что бы сделал Пьер в эту минуту, ежели бы Элен не выбежала из комнаты»<sup>1</sup>. Семейный конфликт вырастает в скандал грубый, откровенный, пошлый и страшный одновременно, выражающийся в поступках бессмысленных и жестоких.

Обратимся еще раз к «Войне и миру» и посмотрим, как слушает князь Андрей, влюбленный в Наташу Ростову, ее пение: «Князь Андрей стоял у окна, разговаривая с дамами, и слушал ее. В середине фразы князь Андрей замолчал и почувствовал неожиданно, что к его горлу подступают слезы, возможность которых он не знал за собой. Он посмотрел на поющую Наташу, и в душе его произошло что-то новое и счастливое. Он был счастлив, и ему вместе с тем было грустно. Ему решительно не о чем было плакать, но он готов был плакать. О чем? О прежней любви? О маленькой княгине? О своих разочарованиях? О своих надеждах на будущее? Да и нет»<sup>2</sup>. Глубина и сложность душевного конфликта князя Андрея предельно обостряют его восприятие пения Наташи, делают процесс осознания всего происходящего с ним чрезвычайно активным, хотя и скупым по внешним проявлениям.

И дальше, даже когда «между князем Андреем и Наташей после дня предложения установились совсем другие, чем прежде, близкие, простые отношения», процесс постепенного взаимного познания и понимания друг друга сохраняет свой неизбежно конфликтный характер: «Когда князь Андрей говорил (он очень хорошо рассказывал), Наташа с гордостью слушала его; когда она говорила, то со страхом и радостью замечала, что он внимательно и испытующе смотрит на нее. Она с недоумением спрашивала себя: «Что он ищет во мне? Чего-то он добивается своим взглядом? Что как нет во мне того, что он ищет этим взглядом?». Момент, казалось бы, ясной счастливой душевной близости содержит напряженный внутренний конфликт, вызывающий у каждого необыкновенную остроту восприятия, напряженность внимания, предельную сосредоточенность.

В наших примерах в одном случае конфликт носит бурный характер и выражается в скандальном, демонстративном поведении. В другом случае конфликт скрыт, он почти не проявляется внешне, но требует предельной внутренней активности восприятия и также достигает высочайшего эмоционального накала.

Таким образом, в соответствии с законами жизненной психологии, не выявив конфликта, не вскрыв формирующих его (столь различных для каждого конкретного случая) противоречий, актер не сможет найти органичный ход к активному сценическому действию.

Всякий процесс взаимодействия, общения внутренне конфликтен, хотя природа конфликта может быть сколько угодно различна, а иногда ее нелегко понять, найти и определить.

В этой связи необходимо отметить одну важнейшую психологическую закономерность. В жизни разделение действия и чувства может быть лишь самым условным и формальным. Любые чувства, от бурных до самых тонких, находят свое выражение в действиях, разнообразных по своему проявлению: иногда сдержанных внешне, едва уловимых; иногда, напротив, активных, бурных и непосредственных; логичных или, казалось бы, алогичных. Поведению человека всегда сопутствует сложный комплекс эмоций, скрываемых или обнаруживаемых в зависимости от обстоятельств. Чем сильнее и постояннее мысли и чувства человека связаны с каким-либо объектом, тем многообразнее и активнее его действия по отношению к данному объекту. В театре же мы часто искусственно отрываем переживания героя от его действий, нарушая тем самым важнейшее требование Станиславского.

Значение взаимосвязи между действиями, порожденными конфликтными обстоятельствами, и эмоциями становится более ясным, если обратиться к современным теориям, объясняющим причины возникновения эмоций в жизни человека.

Весьма важным в существующих концепциях эмоций является тот факт, что эмоция рассматривается в системе: потребность — действие — удовлетворение. «Эмоция возникает где-то между потребностью и действиями для ее удовлетворения»<sup>3</sup>. В зависимости от конкретных жизненных условий перед человеком на пути его движения к основной цели встают задачи большей или меньшей сложности, требующие для своего разрешения и осуществления ряда действий. Чем ближе и яснее цель, чем меньше препятствий на пути к ней, тем меньше переживаний приносит процесс достижения цели. И, напротив, чем важнее цель и чем сложнее, многообразнее возникающие препятствия, вынуждающие неожиданно менять намеченную линию поведения, тем больше эмоциональное напряжение в процессе удовлетворения потребности. С наибольшей остротой «эмоция возникает каждый раз, когда удовлетворения потребности не происходит, иными словами, когда действия не

<sup>1</sup> Толстой Л. Я. Собр. соч.: В 22 т. М., 1980. Т. V. С. 36.

<sup>2</sup> Там же. С. 220.

<sup>3</sup> Симонов П. В. Что такое эмоция? М., 1966. С. 36.

достигают цели»<sup>1</sup>.

Таким образом, причины возникновения эмоций кроются в противоречиях между потребностями и обстоятельствами, препятствующими осуществлению задач и действий, направленных на их удовлетворение. А. Н. Леонтьев писал, что различные гипотезы о причинах возникновения эмоций «так или иначе выражают факт зависимости эмоций от соотношения (противоречия или согласия) между бытием и долженствованием»<sup>2</sup>. Несмотря на то, что положение это сформулировано известным психологом, а не теоретиком искусства, в нем удивительно точно выражена суть построения действенного сценического конфликта. Оно еще раз свидетельствует о том, какое значение имеет для актера восприятие обстоятельств, препятствующих, мешающих выполнению важнейших действенных задач роли.

В столкновении с обстоятельствами, раздражающими, мешающими, неприятными, легче добиться остроты и четкости оценок происходящего, найти органичную активную линию поведения. В обстоятельствах противоположного характера актер нередко страдает вялостью восприятия и в результате становится пассивным, безынициативным, бездейственным. Тогда внутренняя вялость и эмоциональная бедность маскируются наигрышем, демонстрацией, обозначением необходимых чувств и действий.

Препятствия, создающие конфликт, могут быть очевидными, обнаженными, откровенными или скрытыми, трудноуловимыми, почти незаметными, но они всегда основа любого действия и его эмоциональный стимул.

В поисках активных эмоциональных побуждений к действиям актеру необходимо выявить конфликт между повседневной жизнью его героя и той жизнью, которой он жить хочет, может и к которой стремится.

Но работа над драматургией, сложный процесс отбора и группировки предлагаемых обстоятельств пьесы по линии основного действенного конфликта спектакля и каждой роли — еще впереди. На первом курсе студентам предстоит работать над упражнениями и этюдами.

Даже понимая теоретически необходимость выявления конфликта для поисков органичного, активного, эмоционально насыщенного сценического действия, студенты, как правило, допускают в своей практической учебной работе весьма серьезные просчеты. В этом смысле для первокурсников наиболее характерно, с одной стороны, неумение выявить конфликтную действенную основу в своих этюдах (и тем более в упражнениях), а с другой — несколько упрощенное, примитивное понимание конфликта.

Программа первого курса начинается с упражнений на внимание, воображение, с коротких этюдов на беспредметные действия, физическое самочувствие и т. д. И здесь поиски конфликта, конфликтного взаимодействия часто кажутся студентам бессмысленными: какой конфликт может быть в простом упражнении на беспредметное действие или о каком конфликтном взаимодействии можно говорить, делая упражнение на внимание?

Вот элементарное, хорошо известное упражнение на внимание: один из студентов производит простое физическое действие (хотя бы всего лишь поднимает вверх обе руки). Другой повторяет это движение и прибавляет к нему свое. Следующий повторяет оба предыдущих движения и добавляет к ним новый элемент и т. д. Это упражнение легко свести — так это иногда и бывает — только к тренировке внимания и механической памяти (надо сказать, что даже и этом варианте оно приносит существенную пользу), но можно усложнить его. Можно не просто повторить движение, а угадать его тайный смысл, угадать ту, пусть далекую, цель, которой оно подчинено. Мало того, повторить, уловив тот ритм, то самочувствие, в которых движение было сделано товарищем, и прибавить свое движение, но единственно необходимое для достижения угаданной цели. Если продолжать начатое действие, не разрушая заданного самочувствия и атмосферы, то несколько человек будут объединены не просто единым физическим действием и общим объектом внимания, но и сложным психофизическим взаимодействием. Ситуация, в которой надо понять, разгадать, предугадать действия партнеров, не нарушив их (а если нарушить, то обосновав для себя причины нарушения), требует от каждого участника упражнения активной линии поведения. Возникает момент совместного творчества, которое неизбежно содержит конфликтное начало, являющееся его эмоциональным и действенным стимулом. Возникает процесс сложного по характеру тонкого общения друг с другом.

Казалось бы, легче выявить необходимую основу жизненно-достоверного поведения в упражнениях на беспредметные действия. Но на первых порах и это не всегда удается. Даже сложные бес-

---

<sup>1</sup> Там же. С. 32

<sup>2</sup> Леонтьев А. Н. Потребности, мотивы и эмоции. С. 17.

предметные действия, не говоря уже о таких простейших, как мытье посуды, штопка, чистка картофеля, зачастую совершаются студентами удивительно легко. Несуществующие предметы: иглы, ножи, нитки, молотки, гвозди, мыло и др. — «ведут себя» очень послушно, и студенты демонстрируют чудеса ловкости.

А по сути действия лишь обозначаются, и студент сам не верит в то, что он делает, не видит настоящих предметов, не представляет их веса, формы, фактуры. В этих случаях важно не только уличить студента в явных неточностях в обращении с воображаемыми предметами — это первый этап работы, — но и подсказать ему маленькие препятствия, неизбежно возникающие в жизни при выполнении даже простейших действий. Какой-то предмет слишком мал, и его трудно ухватить, что-то выскальзывает из рук, одно не смыкается с другим и т. д. Предметы перестают быть послушными: нитка не лезет в иголку, мыло выскальзывает, клей пачкает руки и т. п.

Даже самый маленький конфликт, внесенный в такое упражнение, немедленно обостряет внимание студента, требует от него большей собранности, четкости, проверки всей физической линии поведения. В результате действие постепенно обретает жизненную достоверность.

Не менее необходим поиск конфликта, рождающего активное, эмоционально насыщенное действие, в упражнениях и этюдах на такой сложный элемент актерской психотехники, как физическое самочувствие. Поиск точного, достоверного физического самочувствия неразрывно связан с поиском и определением обстоятельств конфликтных, препятствующих возникновению этого самочувствия, т.е. с активным действием. Скажем, такие тяжелые физические самочувствия, как боль, страх сопровождаются активным желанием понять причины мучительных ощущений, логику их возникновения и развития. Без этого невозможно найти способы борьбы с ними. Любое приятное физическое самочувствие вызывает желание продлить его, требует изобретательности, чтобы его сохранить, выявив все существующие для этого возможности и устранив все мешающие этому препятствия. Без активного конфликтного действенного начала физическое самочувствие неизбежно подменяется игрой состояния или формальным обозначением тех или иных физических признаков его.

Зерно конфликта заключено в каждом, даже простейшем упражнении и этюде. Если оно не выявляется, упражнения и этюды, как правило, выполняются вяло, безынициативно. Конфликт всегда обостряет восприятие, организует и направляет внимание, мобилизует волю, делает действие эмоционально насыщенным, внутренне динамичным.

Неумение выявить и выстроить конфликт в упражнениях и этюдах объясняется зачастую тем, что в представлении студентов-первокурсников понятие конфликт ошибочно связывается с обязательной сложной сюжетной интригой. Студенческие этюды часто изумляют педагогов обилием невероятных событий — общественных, производственных, личных, семейных. Событий, которые в поисках остроконфликтной ситуации студенты умудряются втиснуть в рамки десятиминутного этюда, может иногда с избытком хватить для трехактной пьесы. При этом в поисках ярких, интересных конфликтов, в своем похвальном, казалось бы, стремлении к решению важных современных вопросов студенты впадают в примитивный схематизм, проходя мимо подлинных жизненных ситуаций и взаимоотношений.

Необходимо предостеречь студентов-режиссеров от погони за сюжетной занимательностью и от нагромождения событий, направить их внимание и воображение на подробный детальный анализ конфликтных обстоятельств и взаимоотношений в каждом этюде, на поиск важнейших действенных задач всех его участников, на организацию сквозного и контрсквозного действия, создающих конкретную событийную ситуацию.

В этюдах по картинам, завершающих обычно процесс обучения на первом курсе, требуется уже не только умение, организовав конфликт, выстроить то или иное событие, предложенное художником, но и понимание данного авторского стиля и творческой манеры. Но как ни различны жанровые и стилистические особенности каждого художественного произведения, будь то «Сватовство майора» Федотова, «Странствующие гимнасты» Пикассо или «Ужин тракториста» Пластова, как ни своеобразен и неповторим предложенный художником характер общения между людьми, нельзя забывать, что всякое взаимодействие конфликтно по сути своей.

Режиссер отбирает и акцентирует разные предлагаемые обстоятельства: те или иные бытовые детали, взаимоотношения, физическое самочувствие, несоответствие в ритмах, изменение атмосферы, особенности пластики — все, что выявляет природу данного конфликта.

Направленность внимания и воображения на конфликтный комплекс обстоятельств позволяет органично подвести актеров к необходимой логике восприятия и оценок, вызвать активные эмоциональные побуждения к действиям.

Конфликт должен стать действенной и эмоциональной основой подлинно органичного сцени-

ческого существования во всех упражнениях и этюдах, начиная от простейших и кончая самыми сложными.

**С. А. Бенкендорф**  
**ИМПРОВИЗАЦИЯ КАК ЭЛЕМЕНТ АКТЕРСКОГО И**  
**РЕЖИССЕРСКОГО МАСТЕРСТВА**

В актерской и режиссерской деятельности умение импровизировать на заданную тему необходимо, так как в сценическом искусстве очень важна сиюминутность процесса творчества.

Способность к импровизации, как на сцене, так и в жизни, у многих является врожденной способностью. Вспомним героя повести А. С. Пушкина «Египетские ночи»: «Всякий талант неизъясним. Каким образом ваятель в куске каррарского мрамора видит сокрытого Юпитера и выводит его на свет, резцом и молотом раздробляя его оболочку? Почему мысль из головы поэта выходит уже вооруженная четырьмя рифмами, размеренная стройными однообразными стопами! Так никто, кроме самого импровизатора, не может понять эту быстроту впечатлений, эту тесную связь между собственным вдохновением и чуждой внешнею волею — тщетно я сам захотел бы это изъяснить»<sup>1</sup>.

У некоторых способность импровизировать существует подспудно, и ее надо развивать и воспитывать, что является прямой задачей театральной педагогики.

Тем, кто лишен способности импровизировать, нет места в театре. Кто обладает этой способностью, должен развивать свои возможности с первых же ученических шагов. Принимая в актерскую и режиссерскую школу, необходимо рядом приемов определять у поступающих способности к импровизации.

Понятие импровизация происходит от латинского слова *trouyiz* (неожиданный) и обозначает в театре сценическую игру, не обусловленную текстом и не подготовленную на репетициях.

С древних времен в народных обрядах и бытовых играх возникали несложные драматические тексты на злобу дня, которые создавали участники этих игр и тут же их исполняли неожиданно для партнеров и для публики.

Искусство импровизации было воспринято и переработано в XVIII—XIX вв. многими виднейшими драматургами: Мольером, Гольдони, Гоцци и др.

В современном театре примером талантливой импровизации может служить спектакль «Принцесса Турандот», поставленный Евг. Б. Вахтанговым.

А. М. Горький мечтал создать театр, в котором режиссер, актеры и драматург смогли бы совместно в порядке импровизации создавать пьесы-спектакли.

Истинное актерское творчество всегда предполагает наличие импровизации. У К. С. Станиславского сказано, что если действия актера в роли подлинны, продуктивны и целесообразны, если они совершенно искренни и выполняются с полной непосредственностью, то они не могут быть точно повторяемы три каждом показе спектакля и, следовательно, содержат в себе импровизацию. Владение искусством импровизации необходимо не только в репетиционном периоде, когда создается роль, но и в процессе спектакля, когда роль играется на публике.

«Я убежден, что театр будет развиваться по линии развития импровизационности в актерском исполнении. Надо дать актеру право на импровизацию везде, где только возможно», — утверждал Ю. А. Завадский. Он разделял такое высказывание К. С. Станиславского: «В нашем искусстве многое делается в порядке импровизации на одну и ту же тему, прочно зафиксированную. Такое творчество дает свежесть и непосредственность исполнителю».

Для процесса импровизации необходима прочно зафиксированная тема. В спектакле темой импровизации является авторский текст, режиссерская мизансцена, рисунок роли. На учебных занятиях первого года обучения импровизация присутствует в виде этюдов и упражнений по мастерству актера и режиссуры. Поводом для импровизационного этюда является заданная тема, схема действия, взаимоотношения партнеров, отобранный текст и т. д.

Любое задание может быть выполнено как импровизация, т. е. без предварительной подготовки, сию минуту, неожиданно для партнера и для аудитории. Актерская импровизация возникает как неожиданное воздействие на партнера при решении тех или иных задач, обусловленных предлагаемыми обстоятельствами.

Процесс импровизации включает лицо, ведущее действие, и партнера, воспринимающего неожиданное для него воздействие. Возникает импровизированный диалог, который может выражаться при помощи сымпровизированного текста, а может состоять из сценического действия без

<sup>1</sup> Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М., 1981. Т. V. С. 24.

текста.

В театральной школе изучение актерского и режиссерского мастерства начинается с работы над этюдами. Этюды на заданную тему, выполняемые без предварительной подготовки, непосредственно после получения задания от педагога, являются самой верной формой для импровизации.

Урок включает два раздела — просмотр приготовленных этюдов и импровизацию на предложенную тему.

Студенты обычно по-разному относятся к работам, приготовленным самостоятельно, вне классных занятий, и к этюдам, сделанным без предварительной подготовки. Это зависит от индивидуальности учеников: одним импровизация дается легче, другим — труднее. Важно, чтобы все увлеклись ощущением «сиюминутности» процесса творчества, чтобы это увлечение, возникшее в этюдах, распространилось бы на все работы по мастерству актера и режиссера. Ведь то, что возникает «здесь» и «сейчас», является проверкой всего, что достигнуто комплексно в работе над собой.

Школа должна воспитать умение импровизировать и сочетать импровизацию с установленным рисунком роли, то есть с предварительно подготовленным материалом спектакля. Если на каждой репетиции, в каждом спектакле не будет присутствовать импровизация, актер неизбежно заштампуется.

Импровизация в классе возможна на предложенное педагогом задание. Упражнение будет выполнено удачно, если задание точно, действенно, логично и целесообразно. Задание должно содержать жизненную логику факта. Нельзя перегружать воображение ученика нелепыми обстоятельствами. В каждом задании должна быть поставлена точная цель, к которой стремится исполнитель роли и которая способна разбудить его эмоциональное воображение. Надо знать индивидуальность ученика и стараться предлагать то, что может взволновать его по жизненной ассоциации.

Задание должно быть целесообразным, то есть возбуждать в исполнителе уверенность в том, что он действует в условиях жизненной правды.

К сожалению, бывают случаи, когда задания на импровизацию, в угоду внешней увлекательности, предлагают такие неправдоподобные условия, что выполнение их приводит к недопустимому наигрышу и изображению чувств.

С другой стороны, встречаются задания настолько мелкие, что сами по себе не могут возбудить фантазию, поэтому выполняются сухо, без увлеченности.

На первом курсе этюды строятся без текста или с минимальным количеством слов. Текст без действия может принести вред. Поэтому необходимо увести студентов из области слов в область поступков.

Целесообразно начинать работу с индивидуальных упражнений, где возможны многие формы заданий на импровизацию.

Студенту предлагается без предварительного обсуждения по сигналу педагога бросать свое тело в самые неожиданные положения. Получив сигнал оправдать позу (мизансцену тела), студент определяет соответствующее физическое действие и выполняет его. Действие должно быть целенаправленно, а воображение исполнителя подскажет ему ряд приспособлений для достижения возникшей задачи. Действовать необходимо непрерывно, логически оправдывая свои поступки, импровизируя возникающие препятствия и находя способы их преодоления. Упражнение должно быть доведено до логического конца.

Можно строить задание на действии с предметами. Предметы должны быть настоящие, а не воображаемые, чтобы не затруднять внимание исполнителя. В импровизациях на предложенную схему действий можно использовать два-три слова. Важно, чтобы в упражнениях и этюдах возникал процесс непрерывного действия и воображение исполнителя создавало бы ряд неожиданных обстоятельств.

По мере освоения импровизации надо усложнять задания.

Для этюда на площадке организуется определенная выгородка. Этюд вступает в силу, но по указанию педагога останавливается и выгородка меняется. Исполнитель выполняет задуманный этюд, но в новой выгородке, обозначающей новое место действия, где приходится импровизировать новое поведение. Выгородка, обозначавшая комнату, может превратиться в аптеку, в кабинет директора, в цех завода и т. д. Эти перемены изменяют содержание этюда. Цель подобных упражнений — приучить студентов к свободной импровизации в предлагаемых обстоятельствах места действия.

Труднее выстроить импровизацию на определенную тему: «Дружба», «Одиночество», «Мастерство» и т. д. Подобное задание неизбежно влечет за собой возникновение текста, даже если оно выполняется в индивидуальном порядке. По ходу этюда, не нарушая его логики, можно неожиданно ввести дополнительных участников, создающих непредвиденное развитие действия. Например. Но-

чью в опустевшем музее грабитель готовится выкрасть ценную картину. Неожиданно (по заданию педагога) перед вором появляется музейный сторож, который задержался на работе. Возникает непредвиденная ситуация, из которой оба участника должны найти выход.

Такие этюды являются переходным этапом к парным и групповым импровизациям.

Импровизация основана на действенном воображении. Уметь вообразить обстоятельства, в которых происходит действие, поверить в них и действовать для достижения цели и составляет процесс импровизации. Без максимальной веры в необходимость действия импровизация на заданную тему не состоится.

Планируя урок, целесообразно импровизационные этюды проводить не в начале занятия, когда ученики еще недостаточно собраны и их воображение не разогрето.

Успех импровизации во многом зависит от настроения аудитории и самочувствия каждого студента, что в равной степени относится и к индивидуальным, и к парным, и к групповым этюдам.

После того как в индивидуальных импровизациях будут достигнуты определенные успехи, можно переходить к парным этюдам. При этом нельзя забывать, что при появлении партнера может возникнуть поток бездейственных слов, попросту болтовни. Поэтому необходимо направить внимание партнеров в сторону действия. Выполняя этюд, студенты должны научиться ценить каждое слово. Запрещать вообще произносить слова, когда они необходимы по логике действия, было бы неверно. Участники этюда могут превратиться в глухонемых, а это нарушит правду действия.

На память приходит этюд, выполненный двумя студентами первого курса. Им было поручено разминировать поле недавних военных действий. А. К. взял на себя роль опытного сапера, а В. П. принял условия новобранца. Любая ошибка грозила им гибелью. Создавался процесс напряженного внимания. По ходу работы старший (у него был жизненный военный опыт) наглядно передавал свои знания молодому товарищу. В результате мины были обезврежены, а новобранец прошел испытание опасной профессией.

В спектакле, благодаря ремаркам автора или предложенного режиссером рисунка, возникают сценические паузы, которые должны заполняться актерской импровизацией. В. Э. Мейерхольд создавал партитуру так называемой «предыгры», предоставляя актерам своей импровизацией реализовать эти игровые паузы. В учебном процессе будущие актеры и режиссеры должны подготовиться к умению строить сценические паузы. В таких случаях важно, чтобы импровизация была подчинена логике пьесы и не нарушала развития сквозного действия. Известно, что хороша та импровизация, которая хорошо подготовлена.

Для импровизации следует отбирать такие темы, которые сами по себе, по своей значимости способны взволновать фантазию исполнителей. Тема для этюда может оказаться слишком обыденной, хотя и знакомой, но потерявшей остроту. Такие темы не раскрывают действенных конфликтов, не возбуждают, не мобилизуют фантазию. В результате и этюды получаются безвольные.

При выборе и воплощении темы важна гражданская позиция. Например, тема «Дружба» может подсказать этюд о взаимопомощи людей разных национальностей в условиях острой социальной борьбы. И та же тема может быть решена в обстоятельствах бытовой обыденности. Тема должна волновать исполнителя своей гражданской значимостью, поднимающей над бытовой обыденностью.

Может возникнуть вопрос: надо ли фиксировать этюд, возникший в порядке импровизации, и продолжать работать над ним? Как правило, нет. Фиксация найденного приведет к потере непосредственности и снизит увлеченность самим процессом импровизации. Но в отдельных случаях можно найти способ вернуться к показанному этюду, не отказываясь, однако, от импровизации. В этюде меняются предлагаемые обстоятельства сюжета. Скажем, действие, происходившее летним днем, переносится в условия зимней ночи. Изменяется этюд, изменяется, возникнут другие приспособления, взаимоотношения между действующими лицами. Можно заменить в этюде одного исполнителя или даже всех и предложить новому составу сыграть увиденный этюд по-своему. Это создаст активный повод для импровизации на тему, уже ранее предложенную.

Для профессионального актера необходимо фиксировать неожиданно возникшую на репетиции или на спектакле деталь или краску, но для ученика целесообразно на каждом занятии искать новые поводы для импровизации.

При исполнении групповых этюдов для усложнения импровизации и проверки собранности участников можно создавать неожиданные условия игры. Например, во время действия гаснет свет. Этюд не прерывается. Участники принимают это событие как реально возникшее обстоятельство и продолжают действовать в темноте, выполняя свою задачу уже в новых обстоятельствах... Когда свет зажжется, станет ясно, кто как преодолел неожиданное препятствие.

Год работы над этюдами дает широкую возможность для импровизации. На втором курсе

начинается освоение авторского текста, и может показаться, что импровизация теряет свое значение. На самом же деле этюды, окружающие драматургический материал, при методе действенного анализа пьесы или отрывка требуют искусного владения импровизацией.

Импровизация имеет большое значение в течение всего периода учебы в театральном вузе. Мы говорили главным образом о том, что относится к области актерского мастерства. Эти занятия являются обязательными для будущих актеров и режиссеров. Но для режиссерской группы должны проводиться еще дополнительные упражнения.

Существует область чисто режиссерской импровизации. Ее необходимо развивать в студентах режиссерского факультета.

Ю. А. Завадский говорил: «Вахтангов в студии на наших глазах и вместе с нами импровизировал, искал мизансцены, находил и неожиданно все менял, изобретая без усталости и без конца, но сохраняя при этом верность главному — замыслу». Эти слова относятся к тому времени, когда Юрий Александрович был учеником вахтанговской студии в Мансуровском переулке. Уже зрелым мастером Завадский полностью сохранил импровизационность режиссера в работе с актерами. По существу, каждая его репетиция была уроком блестящей режиссерской импровизации, направленной на главное — реализацию замысла спектакля.

Есть режиссеры, которые приходят к встрече с актерами, имея точно установленный план каждой сцены спектакля. Им остается внедрить выработанный рисунок в сознание актеров, требуя точного выполнения своего решения. Такой метод очень близок к «дрессировке» актера.

При творческой работе с актерами, да и со всеми участниками создания спектакля, режиссер, зная сверхзадачу, добивается коллективного поиска путей реализации замысла, отмечая избитое, утверждая новое. И в этом поиске большое значение имеет режиссерская импровизация на заданную тему.

С режиссерским классом можно начинать с импровизации текстов, рассказов. Кто-то начинает рассказ на заданную тему. Продолжает сосед и так далее. В результате возникает целое повествование. Такое же упражнение можно провести, имея источником только что прослушанное музыкальное произведение или увиденную картину. Интересно, что у каждого участника импровизации будет свое решение одного и того же источника.

Можно построить импровизацию мизансцены. Студент-режиссер организует выгородку определенного места действия и располагает в ней действующих лиц. Исполнители, оправдывая мизансцену, начинают действовать, импровизируя этюд на заданную мизансцену. Это упражнение приучает режиссера точно и кратко ставить перед актерами задания, избегая многословных рассуждений «по поводу», учит определять актерскую задачу.

Режиссер с исполнителями показывает самостоятельно приготовленный этюд. Курс обсуждает его, и педагог поручает другому режиссеру тут же внести в этот этюд коррективы по замечаниям.

Такое упражнение приучает в порядке импровизации находить решение поставленной задачи.

Обыкновенно студентов увлекает режиссерская импровизация на тему сценической паузы. Педагог назначает одного студента режиссером паузы, остальные участвуют как исполнители. Предлагается пьеса, в которой автором определена сценическая пауза. Например, конечная ремарка Пушкина в «Борисе Годунове»: «Народ безмолвствует». Режиссер должен в порядке импровизации построить мизансцену этой паузы. Участники оправдывают мизансцену и начинают действовать. Если задание было сформулировано четко, этюд удастся, если же нет, этюд не развивается. Одну и ту же паузу разные режиссеры могут решать по-своему.

Способность импровизировать связана со степенью развития режиссерской фантазии. Такая способность создает органику существования на сцене. Это верный путь к творческому процессу создания роли и спектакля, противоположный разучиванию штампованных приемов. Можно сказать, что импровизация — это верный путь к переживанию на сцене, и ее надо постоянно воспитывать.

**О. Л. Кудряшев**  
**ПСИХОФИЗИЧЕСКОЕ САМОЧУВСТВИЕ — ЭЛЕМЕНТ АКТЕРСКОЙ ПСИХОТЕХНИКИ**

Комплексное обучение на режиссерском факультете предполагает практическое знакомство студентов с важнейшими элементами актерской психотехники и понятием психофизического самочувствия с самых первых шагов учебного процесса. Было бы неверным говорить о привязанности изучения этого к определенному этапу: самый первый элементарный тренинг уже включает, пусть примитивное, понимание того, в каком самочувствии выполняется то или другое упражнение. Скажем, первая тренировка внимания требует предельно собранного, рабочего самочувствия студента. Педагог еще не формулирует это понятие, но смысл его должен быть ясен. В дальнейшем психофизическое самочувствие становится важнейшим элементом на всех этапах учебного процесса первого курса, входит в сознание учащихся как первооснова, на которой возводится весь сложный комплекс актерского мастерства.

На режиссерских курсах профессора М. О. Кнебель усвоению понятия психофизического самочувствия уделяется громадное внимание. Студент уже на первом курсе должен получить полное и глубокое его понимание. Для этого в классе выполняются упражнения и импровизированные этюды, задаются специальные домашние задания на поиск того или другого самочувствия. В дальнейших заданиях по другим элементам мастерства чрезвычайно внимательно анализируется вопрос правильности найденного самочувствия.

Практическая работа ведется параллельно с подробным теоретическим изучением этого элемента. В его основу положена концепция психофизического самочувствия, детально разработанная Вл. И. Немировичем-Данченко. Это одно из крупнейших открытий великого режиссера и педагога.

Вл. И. Немирович-Данченко писал: «Как найти это физическое самочувствие? Можно сразу уловить его путем анализа <...>. Но разобрать — это мало. Выйдет актер и будет играть — пойдет на штампы. Режиссер-педагог может, конечно, что-то подсказать ему, но это еще далеко не все... Настоящее творчество актера, нахождение образа возможно только тогда, если актер посылает верную мысль тем нервам в своем существе, которые в действительности вибрируют при данном состоянии. Когда актер репетирует, ему нужно только помнить об этом — не то, что подумать, а именно помнить; и сама его природа, его память подскажет ему то самочувствие, которое нужно; опора на эту память и есть, в сущности, самое важное в творческом процессе. Эта память хранит в себе не только то, что накопилось с детства, а и то, что у отца и деда накопилось, отложилось по наследству. И эта память подскажет верное самочувствие, когда мысль толкнется в те человеческие нервы, которые обычно реагируют в данной обстановке...»<sup>1</sup>.

Для нас особенно важна мысль Вл. И. Немировича-Данченко о действительном характере психофизического самочувствия. Только действительный, живой, эмоциональный характер взятого самочувствия позволяет провести резкую границу между подлинным, живым существованием актера и «игрой состояния».

Игра состояния одна из самых распространенных ошибок на этапе этюдной работы. Это всегда яркий показатель не прожитого, а обозначенного внутреннего процесса. Отсюда первая и основная задача при овладении психофизическим самочувствием: отчетливое понимание неразделимой связи самочувствия и сценического действия. Эти два элемента составляют основу создания сценического образа. Забвение или недостаточное внимание к вопросу самочувствия в работе ведет к голой, схематической псевдодейственности. Игнорирование же действенной основы сразу толкает к игре состояния. И только соединение самочувствия и действия дает подлинное, органичное, достоверное сценическое существование.

Здесь надо сразу оговориться. О действии мы толкуем студенту постоянно, на нем, как на ведущем элементе, четко фиксируется внимание, бездейственность признается самой грубой и вопиющей ошибкой учащегося. Но очень часто при этом запуганный опасностью игры состояния студент совершенно пропускает в своих первых работах вопрос самочувствия — своего или партнера. Он не умеет еще найти ту гармоническую меру их соединения, которая обеспечит полноту сценической жизни. И тогда торжествует опасная безжизненная логика «школьного» обучения. Собрать в дальнейшем все элементы в творческий комплекс бывает уже довольно трудно.

---

<sup>1</sup> Вл. И. Немирович-Данченко о творчестве актера. М., 1973. С. 167-168.

Забвение самочувствия как важнейшего элемента работы актера — это, как правило, игнорирование или примитивный анализ в работе другого важнейшего элемента психотехники — предлагаемых обстоятельств. А это вызвано отсутствием интереса к живой, жизненной основе факта, события, вынесенных в этюд, обрывом богатейшего сплетения жизненных связей.

Очень верно пишет М. О. Кнебель о собирательной, концентрирующей сути психофизического самочувствия: «Многостороннее психофизическое самочувствие складывается из системы переживаний героя. Если оно верно найдено актером, то сделает закономерным все его поступки на сцене — от простейших до самых крупных. Сливаясь воедино, они приведут актера к органическому существованию в предлагаемых обстоятельствах, рождая в нем эмоции, вызванные ситуацией пьесы, эмоции, присущие характеру воплощаемого образа»<sup>1</sup>. Хотя здесь речь идет о пьесе и о создании образа, принцип поиска многосторонних связей самочувствия с другими элементами актерской психотехники остается верным и для этюдной работы. Разница лишь в том, что мы имеем в виду не самочувствие образа, а самочувствие студента, открытие и познание своей собственной актерской природы, умение быть на сцене самим собой.

Одно из важнейших качеств творческой личности — это умение не насиловать свою природу, а чутко и умно использовать все особенности своей индивидуальности, полностью реализовать все свои психофизические возможности.

Владение психофизическим самочувствием, во-первых, лишает актера рассудочного, рационального подхода к роли. Самочувствие не может быть уложено в логическое определение (вспомним слова Вл. И. Немировича-Данченко: «разобрать — это мало...»). Оно должно быть подсказано только чувственно, всей живой органической природой артиста. При всей сложности понятия самочувствие, как это ни парадоксально, наиболее доступно органике студента, потому что в принципе заложено в природе каждого человека. И в этом смысле воз-

37

никает удивительная диалектика постижения роли, которая складывается из противоборства разумного и чувственного начал. Усвоение материала логическим путем, с помощью анализа события, действия и т. д., снимается ходом чувственным, как будто более простым, и возникает на новой, более сложной основе.

Во-вторых, найденное самочувствие связывает весь этюд в единое целое, накладывает на него отпечаток личности, индивидуальности студента. Создается основа для будущего понимания того, что проблема характерности, которой уделяется в театре много внимания, может предстать как проблема индивидуального, характерного самочувствия, а следовательно, характерного действия героя. Это, в свою очередь, предполагает тонкую и духовно богатую актерскую индивидуальность, способную не только понять и впитать авторский мир, но и обогатить его.

В-третьих, верно и глубоко схваченное самочувствие дает основание для внутреннего конфликтного существования человека, то есть для живого, постоянно развивающегося процесса. Ведь самочувствие в его полном объеме никогда не бывает однозначно и прямолинейно, и действие далеко не всегда строится в унисон самочувствию, а образует в итоге сложное конфликтное единство.

В-четвертых, самочувствие, взятое как живое, сложное и действительное, создает своеобразную атмосферу вокруг личности, что во многом определяет и атмосферу этюда, привнося в него поэтическую интонацию, нечто, идущее от самой сути искусства.

Крупнейший советский режиссер А. Д. Попов в письме к Вл. И. Немировичу-Данченко выделил еще группу достоинств психофизического самочувствия: «В работе над «Бессмертным» — Арбузова и Гладкова (пьеса о партизанах) оказалось очень благоприятствующим проверить великолепную силу «физического самочувствия»... (предлагаемые обстоятельства: на морозе, в лесу, голод, ранения и огромная физическая усталость). Ложная патетика, горячность, пафос, абстрактный темперамент — все эти враги органической жизни и подлинной правды великолепно укрощаются и снимаются, если только актеру удастся зацепить верное физическое самочувствие»<sup>2</sup>.

А. Д. Попов подчеркивает главное достоинство самочувствия — его способность возвращать актера к органике, к конкретности поведения, имея в виду прежде всего чрезвычайно достоверную природу физического самочувствия.

Все эти теоретические положения формулируются педагогом только исходя из первых практических опытов студента. Как правило, первые этюды дают богатый и разнообразный материал для анализа и усвоения основных принципов, на которых строится этот элемент.

<sup>1</sup> Кнебель М. О. Школа режиссуры Немировича-Данченко. М., 1966. С. 128.

<sup>2</sup> Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко. М., 1962. С. 577.

Следующим шагом в познании проблемы психофизического самочувствия может стать обращение к примерам из классической литературы, которая дает блестящие образцы подробно и богато разработанного самочувствия героев в его тесной связи с действием, внутреннего обоснования каждого поступка. Студент получает возможность с помощью писателя проникнуть в самые потаенные уголки внутренней жизни человека, постичь существо самочувствия, его тончайшие оттенки, его рождение и развитие. В такой работе главная задача — «заразить» студента непреходящим интересом к этой стороне жизни человека, пробудить вкус к подробнейшему исследованию природы психофизического самочувствия.

Поразительно интересно выстраивается, например, у А. С. Пушкина самочувствие и поведение Евгения Онегина в сцене дуэли, после того, как грянул роковой выстрел. Мы выберем только те строки из пушкинского романа в стихах, которые относятся к линии Онегина, выделив особо описание его состояния в этот трагический момент:

...Мгновенным холодом облит,  
Онегин к юноше спешит,  
Глядит, зовет его... напрасно:  
Его уж нет. Младой певец  
Нашел безвременный конец!  
В тоске сердечных угрызений,  
Рукою стиснув пистолет,  
Глядит на Ленского Евгений.  
«Ну, что ж? убит», — решил сосед.  
Убит!.. Сим страшным восклицаньем  
Сражен, Онегин с содроганьем  
Отходит и людей зовет...<sup>1</sup>

Для предмета нашего разговора — о тесном соединении самочувствия с другими элементами актерской психотехники — пушкинские строки бесценны. Попробуем вместе со студентами внимательно вчитаться в них. Описание самочувствия как такового здесь предельно коротко. Собственно, это три строки, но в них скрыта огромная внутренняя динамика самочувствия: от мгновенного холода до «смерти»

Онегина (не случайно Пушкин ставит рядом два глагола: убит Ленский и сражен Онегин). Поразительно и другое. Рядом с этим омертвением оставшегося в живых героя, сознающего последствия своего поступка, рядом и в контрасте с ним существует энергичная внешняя действенная линия Онегина: он «спешит», «глядит», «зовет» Ленского, «стискивает» пистолет, «отходит», «зовет» людей... Внешнее существование чрезвычайно активно, и разработано оно поэтом значительно более подробно. Создается впечатление, что у поэта нет слов, чтобы описать состояние героя, настолько дико, абсурдно это происшествие. И в этом высочайшая поэтическая точность и художественный расчет — читатель по этим намекам легко может пережить это состояние. Более того, Пушкин сознательно предоставляет эту возможность читателю, фиксируя только опорные точки самочувствия героя. В пропущенных строках есть такие стихи:

Что ж, если вашим пистолетом  
Сражен приятель молодой,  
Нескромным взглядом, иль ответом,  
Или безделицей иной  
Вас оскорбивший за бутылкой,  
Иль даже сам в досаде пылкой  
Вас гордо вызвавший на бой,  
Скажите: вашею душой  
Какое чувство овладеет,  
Когда недвижим, на земле  
Пред вами с смертью на челе,  
Он постепенно костенеет,  
Когда он глух и молчалив  
На ваш отчаянный призыв?<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1978. Т. 5. С. 114.

<sup>2</sup> Там же. С. 115.

Перечисление и подробное описание нелепых предлагаемых обстоятельств, вызвавших эту дуэль, и последующая жесткая и точная фиксация угасания жизни, без тени слезливости и чувствительности, с огромной силой толкают воображение читателя, мощно открывают все глубины нашей эмоциональной памяти. Не откликнуться и не воссоздать это самочувствие невозможно.

Тончайшее мастерство поэта в сочетании с огромной скрытой эмоциональной силой делают этот пример убедительным, когда мы говорим будущим режиссерам о значении самочувствия и действия в творчестве артиста.

Помимо всего эта сцена прекрасно «срежиссирована» Пушкиным. Поражает свобода в создании различных пластов «сценического действия». Реальная жизнь свободно и органично переходит в открытое обращение к читателю-зрителю. Действие как будто останавливается, но это только внешнее впечатление: изнутри оно напрягается с огромной силой.

В сопоставлении с Пушкиным особенно ярко выступает совсем иная система построения самочувствия у Л. Н. Толстого. Возьмем для сравнения столь же крайнюю ситуацию — убийство Позднышевым своей жены из повести «Крейцера соната»:

«Когда люди говорят, что они в припадке бешенства не помнят того, что они делают, — это вздор, неправда. Я все помнил и ни на секунду не переставал помнить. Чем сильнее я разводил сам в себе пары своего бешенства, тем ярче разгорался во мне свет сознания, при котором я не мог не видеть всего того, что я делал. Всякую секунду я знал, что я делаю. Не могу сказать, чтобы я знал вперед, что я буду делать, но в ту секунду, как я делал, даже, кажется, несколько вперед, я знал, что я делаю, как будто для того, чтоб возможно было раскаяться, чтоб я мог себе сказать, что я мог остановиться. Я знал, что я ударю ниже ребер и что кинжал войдет. В ту минуту, как я делал это, я знал, что я делаю нечто ужасное, такое, какое я никогда не делал и которое будет иметь ужасные последствия. Но сознание это мелькнуло, как молния, и за сознанием тотчас же следовал поступок. И поступок сознавался с чрезвычайной яркостью... Помню на мгновение, только на мгновение, предварявшее поступок, страшное сознание того, что я убиваю и убил женщину, незащищенную женщину, мою жену...»<sup>1</sup>.

Здесь, в отличие от пушкинского описания, страшные секунды как бы остановлены, разложены на составные части, проанализированы со скрупулезными подробностями, с жесточайшей, обнаженной почти до натурализма откровенностью. Герой открывает самые глубинные, тончайшие детали своего самочувствия в момент совершения преступления. Важно присутствие в этом процессе фактора сознания, но оно выступает здесь не как контролер действий человека, а только как регистрирующий фактор, словно идет серия моментальных фотографий, четко передающих мельчайшие стадии убийства.

Л. Н. Толстой как будто не стремится вскрывать самочувствие человека как таковое. Оно открывается как необычайно сложный комплекс, складывающийся из действия и его молниеносного предварительного осознания. Но именно это сложение сознания с действием, долженствующее как будто остановить убийство (ведь человек понимает, что он творит, Толстой не случайно подчеркивает: «я знал, что я делаю»), и создает противоестественную, алогичную, бесчеловечную ситуацию в целом, организует, если можно так выразиться, ее психологическую основу. Нагнетением глаголов «знал» и «делал» Толстой создает особый трагический ритм события, подчеркивая в нем отсутствие бессознательного начала и сложное самочувствие героя, возникающее как результат конфликтного противостояния действия и его осознания. Сложность описанного самочувствия еще и в том, что здесь накладываются, проецируются друг на друга два самочувствия: состояние человека, совершающего убийство, и его же состояние, но уже как рассказчика, вспоминающего и как бы снова проживающего прошлое. Причем разорвать два этих самочувствия и вычленив одно как ведущее — невозможно. Они составляют слитное целое, взаимовлияя друг на друга.

На приведенных литературных примерах мы рассматриваем две главные особенности психофизического самочувствия. Во-первых, оно никогда не находится в статике. Этот подчас весьма динамичный процесс находится в крепчайшей связи со сценическим действием и предлагаемыми обстоятельствами, в первую очередь. Во-вторых, выразительное самочувствие возникает тогда, когда оно строится в конфликте с действием персонажа.

При разборе со студентами примеров из классической литературы необходимо также обратить их внимание на очевидную зависимость этого элемента от стиля и образной системы автора. Теперь уже сами студенты должны принести в класс собственные наблюдения над произведениями классической литературы. Такая работа способна пробудить настоящий, живой интерес к важнейшему эле-

<sup>1</sup> Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 20 т. М., 1964. Т. 12. С. 207.

менту актерской психотехники.

Следующий этап обучения — вновь обращение к богатейшему наследию Вл. И. Немировича-Данченко, к его понятию «синтетическое» или «зерновое» самочувствие. Оно связано с ведущей творческой и методической идеей Немировича-Данченко — синтезом театрального искусства, художественного, образного соединения всех элементов мастерства, которое пронизывает всю работу артиста и режиссера от первой репетиции до выхода спектакля на публику.

Исследование действенной природы этюда, а затем отрывка и пьесы должно быть с самого начала связано с поиском верного самочувствия, в котором Немирович-Данченко видел один из главных путей раскрытия авторского «внутреннего образа»: «нельзя потом», процесс с самого начала должен идти комплексно, слитно.

«Придаю этому физическому самочувствию огромное значение потому, что от него побегут линии к психофизике, а стало быть и к созданию образа...»<sup>1</sup> — говорил Владимир Иванович, понимая под этим живую действительную органику артиста, которая только и может быть основой создания сценического характера. Еще одно значение самочувствия: «Когда найдено настоящее самочувствие в образе, схвачена его суть, тогда могут быть еще и какие-то иные краски, но не уходить от этого настоящего самочувствия, которая и есть простота...»<sup>2</sup> (выделено мной.— О. К.). Немирович-Данченко имеет в виду то совершенное качество актерского мастерства, которое он характеризовал как «мужественную простоту», ничего общего не имеющую с «простотой», псевдоорганикой, которой часто прикрывают отсутствие внутреннего содержания.

Воспитание актерской простоты должно начинаться с первых шагов обучения студента, с понимания и освоения действенной природы актерского творчества и основ психофизического самочувствия, причем значение последнего Немирович-Данченко специально подчеркивает: «В нашей будущей школе ему уделено будет большое внимание. Актер должен уметь воспитывать в себе простое физическое самочувствие, то есть научиться просто, непосредственно ощущать, а не изображать, не «играть» ощущение. Таких простых физических самочувствий очень немного — десять, двенадцать, пятнадцать. Как только это нажито — нужно прибавлять от существа образа. И простое физическое самочувствие начинает переходить в психофизическое...»<sup>3</sup>.

Таким образом, актерская простота как синоним элементарной актерской органики — только первая ступень развития этого элемента в его связи с таким же простым поначалу действием. В дальнейшем освоение самочувствия должно идти все время по возрастающей, к высшей ступени психофизического самочувствия — «синтетическому» или «зерновому», по терминологии Немировича-Данченко.

Первые навыки освоения такого сложного самочувствия возможны и необходимы уже во время работы над этюдами на первом курсе.

Первый момент — это выявление и усвоение «зерновой» мысли работы — самой острой и самой действенной. Действенная мысль посылает токи к нервной системе актера, задевает его природу и заставляет реагировать действительным, а не искусственным изображающим образом. «Зерновая» мысль — главный двигатель образного восприятия материала. «Образ! Образ! Посылайте вашу мысль в образ», — не уставал повторять Владимир Иванович.

«Зерновая» мысль не может быть только логической, рациональной формулой, так как она рождается образом или «зерном» взятого для работы материала. Этот второй момент очень важен при обучении режиссера. Обязательное включение образного видения в самом первом и, может быть, в самом простом этюде создает предпосылки для будущего глубокого раскрытия драматургии, с которой студент режиссерского факультета встречается уже на втором году обучения.

Каждому педагогу, занимавшемуся этюдами на первом курсе, хорошо известен тот момент, когда элементарная ученическая работа превращается в маленькое произведение искусства, когда студент прорывается через просто наблюденное к образному восприятию материала. И очень часто мостиком к такому важному «прорыву» служит верно и глубоко схваченное психофизическое самочувствие, действительным образом почувствованное исполнителями.

К юбилею Победы в Великой Отечественной войне один из студентов приготовил этюд, который он назвал «Танцы в тылу». Сюжет этюда был незамысловат: раненый солдат случайно попал в небольшой тыловой клуб, где собрались одни женщины. Солдат смущен, растерян, пытается уйти. Его просят остаться. Начинаются танцы под хрипящий патефон. Солдат пользуется бешеным успе-

<sup>1</sup> Вл. И. Немирович-Данченко о творчестве актера. С. 446.

<sup>2</sup> Немирович-Данченко Вл. И. Репетиции «Кремлевских курантов». М., 1969. С. 119

<sup>3</sup> Вл. И. Немирович-Данченко о творчестве актера. С. 452.

хом: чтобы потанцевать с ним, выстраивается тихая и покорно ждущая очередь. Девушки очень бережно ведут в танце своего не очень умелого партнера, передавая его друг другу. Постепенно солдат осваивается, вальс становится все более быстрым, увлекательным... В углу забились в рыданиях какая-то женщина. Танцы продолжаются...

Время действия — далекое от исполнителей, знакомое им и режиссеру только по литературе, кинофильмам, спектаклям о войне. И на первых порах этюд нес явный отпечаток вторичности, избыточности сюжетных ходов. Педагог при первом просмотре этюда сказал об этом, но студент не хотел от него отказываться, чем-то он его очень увлекал. Молодой человек вспомнил рассказы близких, привлекал свои какие-то очень далекие и смутные воспоминания, не связанные напрямую с войной, но носившие ее отголосок. Но этюд не двигался вперед. Не помогла введенная музыка военных лет, не помогли достаточно точно найденные костюмы.

Тогда будущий режиссер словно забыл о своей работе. Несколько занятий он посвятил упражнениям и импровизированным этюдам, где главным был скрупулезный поиск физического самочувствия в предлагаемых обстоятельствах, максимально приближенных к исполнителям. Задания актерам постепенно усложнялись, при этом режиссер настойчиво искал индивидуальный ключ к каждому участнику этюда, пытаясь разбудить его собственную эмоциональную память. Это принесло свои результаты.

Следующий показ был качественно иным. Появилась масса тончайших оттенков, возникло живое общение, образное ощущение материала. Рождалась подлинная атмосфера, так как ситуация делалась понятной, эмоционально близкой исполнителям. Может быть, материал был не совсем точен по реалиям того времени, но он был убедителен и правдив в чувственном, живом ощущении ситуации. Холод, голод, предельное физическое утомление, внешняя заторможенность и вместе с этим страстная тяга друг к другу, преодоление физического оцепенения и масса других, не передаваемых в словах оттенков действительного самочувствия видоизменили и самый сюжетный ход: он ушел от банальности, литературности. Верное психофизическое самочувствие — в этом случае его можно назвать подлинно синтетическим — подсказало и верное действие, и неизмеримо более глубокие и подробные взаимоотношения людей в этой ситуации.

Для усвоения сложной природы синтетического самочувствия чрезвычайно плодотворна работа над произведениями живописи и скульптуры во втором семестре первого курса. К ней студент подходит с определенным пониманием проблемы. Здесь учитывается и смысловое содержание картины, и ее пластическое решение, и ее ритм, композиционное построение и т. д. Хороший художник в массе живописных деталей предлагает великолепный материал для угадывания синтетического самочувствия.

Интересной в этом отношении была работа на курсе М. О. Кнебель по картине И. Е. Репина «Не ждали». Был затронут целый ряд вопросов актерской и режиссерской техники. Рассмотрим только то, что имело отношение к анализу синтетического самочувствия персонажей.

Анализируя композицию картины, М. О. Кнебель обратила внимание студента на то, что комната на полотне художника по краям срезана, то есть ракурс подчеркивает движение всей группы людей навстречу неожиданному гостю. Главная особенность картины в том, что в ней как будто два центра: один — смысловой, событийный — фигура вошедшего человека в глубине комнаты; другой — композиционный и цветовой — фигура матери в черном на первом плане. Два центра движутся навстречу друг другу и скоро сомкнутся.

Решение этюда по этой картине должно быть подчинено построению художника — через оценку и предельно напряженное самочувствие членов семьи. «Событие — приход сына, мужа, отца — передано в поразительно разнообразной гамме состояний всех семи человек, находящихся в комнате. Восторг сына, рванувшегося к отцу. Испуг и недоверие девочки в отказном движении. Этот отказ подхватывает горничная в дверях, с недоверием смотрящая на странного гостя. Рядом с ней кухарка, которая хорошо знает пришедшего и рада ему. Странная смесь испуга, радости и удивления жены, развернувшейся от рояля в широком движении, которое усиливает ритм группы. И, наконец, мать. Ее лица почти не видно, но мы все можем рассказать о ней по целому ряду выразительных деталей. Весь ужас пережитой трагедии семьи (насильственной разлуки) передан через мать. При всем разнообразии оценок, при всей удивительной полифонии самочувствий вся группа живет едино — это одна семья, как один организм, и художник поразительно точно подчеркивает это композиционно. Обратите внимание, как «перегружена» левая половина картины: все плотно соединены, все подхватывают друг друга...»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Запись на уроке М. О. Кнебель от 12/ХИ-64 г.

В итоге это была одна из лучших работ, сделанных по картинам, по угаданной и логичной точности всей предшествующей жизни, настолько подробно и глубоко была вскрыта событийность и синтетичность изображенного художником момента, настолько точно было схвачено психофизическое самочувствие персонажей, настолько верно была проанализирована «длительность напряженного момента» (прекрасное определение А. Д. Попова).

Главным в работе студентов-режиссеров над картиной можно назвать прежде всего умение анализировать не только и не столько ее пространственное построение, которое дается студенту первого курса сравнительно легко, но прежде всего ее синтетичность, то есть скрытое временное развитие действия, его потенциальную динамику, которые помогают в создании синтетического самочувствия. Вопросы режиссерской и актерской технологии требуют понимания этой особенности, так как в ней получает свое яркое выражение, помимо всего прочего, «лицо автора», концентрированная образность его мироощущения.

Большую пользу в понимании проблемы психофизического самочувствия приносит и работа над скульптурой. Студенты на таких занятиях учатся «читать» скульптуру в пространстве, развивают способность улавливать динамику жизни, мельчайшие выразительные переходы, выраженные автором пластическими характеристиками — сочетаниями объемов и выпуклостей, игрой светотени, «дыханием» материала. Оцениваются пластическое выражение художником внутреннего образа, лаконизм и выразительность (жест, мизансцена тела, ритм внутренней жизни, гармоничность соотношений и т. д.).

При изучении скульптуры, так же как и живописи, чрезвычайно важно сочетание синтетического самочувствия с внутренним монологом, который помогает обнаружить и проверить точность угаданного самочувствия. М. О. Кнебель, требуя такого динамичного, многоаспектного восприятия скульптуры, обращает при этом большое внимание на стилистическую точность озвученного внутреннего монолога, которым на уроке сопровождается показ скульптуры. Например, разбирая скульптуру С. Коненкова «Старичок-полевичок», она говорит: «Верно схваченная внешняя пластика — ушедшая в плечи голова, эти вдруг несоразмерно большие крестьянские руки, хитрый прищур маленьких глаз. Вся эта фигура, словно выросшая из земли, может стать по-настоящему живой, как только будет схвачена не только внешняя характерность, но и особенности внутренней жизни, в том числе и внутреннего монолога, который проявит весь внутренний мир. Монолог непрерывный, какой-то мягко булькающий, певучий. Старичок почти не говорит, будто напевает. Слова могут быть непонятны, но суть ясна — живое, земное самочувствие человека. Как лес, нагретый солнцем, так рождается это тихое, радостное, обязательно музыкальное напевание — монолог»<sup>1</sup>.

Таким образом, на первом курсе можно и необходимо закладывать основы глубокого понимания психофизического самочувствия, выявляя главную мысль Вл. И. Немировича-Данченко о синтетической его природе. Великий режиссер и педагог никогда не отрицал понятий действия, задачи, но он всегда протестовал против искусственного и неоправданного разделения элементов в творческом процессе. Особенность его методики была в том, что в сознании синтетического самочувствия, то есть в процессе «отыскивания в индивидуальности актера тех чувств, мыслей, образов и картин, которые подсказываются автором пьесы»<sup>2</sup>, находится импульс к действию.

В полной мере значение самочувствия Немирович-Данченко проверил в своем знаменитом спектакле 1940 года «Три сестры» по пьесе А. П. Чехова, где основной репетиционный поиск велся прежде всего в плане синтеза именно этого самочувствия. Но и эту работу он считал только началом поиска. В письме к М. О. Кнебель, перечисляя победы этого спектакля (крепкое овладение зерном, вторым планом, простотой, поэтичностью), он делает характерное замечание: «...может быть еще только в попытках — физическое самочувствие...»<sup>3</sup>.

Однако именно в этой работе определился важнейший принцип Вл. И. Немировича-Данченко — принцип действенного самочувствия, как следствие глубинной конфликтности построения роли. Синтетическое самочувствие, решаемое Владимиром Ивановичем, всегда как острое, противоречивое явление дает первый и важный толчок к действию. Набрасывая подробную партитуру самочувствия, слыша и видя его музыкальную и красочную природу, он добился в этом спектакле, как утверждают очевидцы, результатов поразительных по тонкости духовной человеческой организации, по сложной, виртуозно построенной полифонии самочувствия и действия.

Синтетическое самочувствие не подменяет и не отменяет действия, оно создает прежде всего

<sup>1</sup> Запись на уроке М. О. Кнебель от 26/ХИ-63 г.

<sup>2</sup> Немирович-Данченко Вл. И. Статьи, речи, беседы, письма. М., 1952. С. 284.

<sup>3</sup> Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма. М., 1969. Т. 2. С. 531.

его характер, его глубину, объемность, степень его активности, ритм поведения.

«Физические действия рождаются на сцене только из уже определившегося психофизического самочувствия... физические действия, решаемые вне такого самочувствия... будут формальными, выдуманными, идущими не от существа образа... Они не будут теми единственно возможными действиями, которые вытекают из ситуации пьесы и переживания действующего лица...»<sup>1</sup>, —подчеркивает М. О. Кнебель.

---

<sup>1</sup> Кнебель М. О. Школа режиссуры Немировича-Данчевко. С. 123

## М. О. Кнебель

# ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЖИВОПИСИ И СКУЛЬПТУРЫ КАК ОСНОВА УПРАЖНЕНИЙ И ЭТЮДОВ

Целый этап нашей работы над зрительным вниманием — это изучение картины. На этот этап я не жалею ни сил, ни времени, свято веря в то, что изучение живописи — неперенное условие нашей профессии.

Мы берем для изучения и русскую живопись, и западную, и классику, и современное искусство. Внимание — вниманием, но моя сверхзадача состоит в том, чтобы будущие режиссеры полюбили искусство, близко соприкасающееся с режиссурой. Искусство мизансцены, прелесть атмосферы, роль композиции — все это откроется им в образцах великих живописцев. Надо, чтобы через живопись было понято, что значит питаться впечатлениями жизни, быть потрясенным ими. Что значит говорить о человеке, изображая природу или предметы быта. Я очень люблю живопись. И потому сама себя строго контролирую на этих занятиях. Как известно, все навязанное вызывает чувство сопротивления. И потому — начнем издали, с простейших элементов зрительного внимания.

Мы вооружаемся пособиями и спокойно, не спеша, частенько не обращая внимания на звонки, оповещающие о конце урока, проникаем в мир Репина, Серова, Ван Гога, Матисса, Ренуара, Эль Греко, Вела-скеса, Босха или Писсаро.

Я делю студентов на несколько групп. Каждой группе даю репродукции разных картин, и они смотрят.

(Я часто вспоминаю: Михаил Чехов говорил, что представляет процесс внимания «четырёхчленным». Человек приближает объект, отдаляет его, рассматривает, как бы увеличивая, детали. Потом схватывает целое).

После того как студенты рассмотрели картины, я задаю им множество вопросов — и о содержании, и о технике письма, и о композиции, и о цвете. Репродукции уже у меня на столе, а студенты отвечают по памяти, дополняя один другого. Пока мы еще только рассказываем о виденном, учимся передавать словами впечатление от произведения искусства.

На том или ином уроке, порой с большим разрывом во времени, я прошу одного из студентов рассказать о своих наблюдениях над картиной. Сразу становится ясным, кто работает над заданным, а кто удовлетворился первоначальными впечатлениями.

Для того чтобы они поняли, как мастерски можно передать словами свои впечатления от живописи, я читаю им выдержки из разных работ.

Вот «Блудный сын» Рембрандта. Я читаю студентам изумительное описание этой картины, сделанное художником и искусствоведом Л. О. Пастернаком.

«В этой картине, как и в других, сводя все к главному, к монументальной фигуре отца, Рембрандт сконцентрировал всю силу своей гениальной кисти в незабываемом лице величавого библейского старца-еврея. Здесь образец такого непередаваемого словами выражения любви и всепрощения, такой необыкновенной безграничной доброты, идеальной кротости и смирения, такой отеческой тихой и светлой радости о вновь обретенном духовном сокровище, каких вы не встретите ни у кого из великих художников. Забываешь живопись, забываешь материю. Слово бессильно выразить глубину душевных красот, выраженных в старце-еврее, и никакая репродукция не может дать о картине надлежащего представления. Вернувшегося в лохмотьях заблудшего сына, припавшего к лону родителя, — взволнованный, полуслепой, дивной душевной мягкости старец обнимает любящими и трясущимися старческими руками. Здесь не один только жест объятия — здесь нечто большее. В душевном волнении и радости он не только принимает сына, но, как это бывает у слепых, словно ошупывает его и ласково гладит родное существо свое, вода по спине руками, чтобы убедиться в реальности самого факта его возврата...

Я не могу забыть этой фигуры, этого трогательного выражения, склоненной на бок и как бы трясущейся, как у глубоких стариков, прекраснейшей головы умиленного старика!..

Говорить ли о сыне, над которым все ниже и ниже будет склоняться любящая и всепрощающая душа старика, пока вся не изойдет, не будучи в силах вынести переживаемого чувства неземной радости и благодарения Господу...

Как многозначительно прилип к утробе родителя, почти прирос и замер бедняга, исстрадавшийся в скитаниях, вновь ощутив теплоту родительской любви и исключительную сладость покоя в лоне родной души. Как святы, как сладостны эти минуты. Какая спаянность и слитность в этой мо-

нументальной глыбе нерасторжимой группы отца и сына!...»<sup>1</sup>.

А вот подробнейшее описание В. В. Стасовым картины И. Е. Репина «Крестный ход в Курской губернии».

Стасов описывает картину, как жизнь, — это характерно и для эпохи, и для данного критика. Но зоркость его наблюдений великолепна, социальный прицел убийственно точен, как у самого Репина.

«Шествие открывается группой деревенских мужиков в кафтанах самодельного сукна, несущих огромный золоченый фонарь. У них всех лица важные, серьезные, полные достоинства, — пишет В. В. Стасов. Они настоящие индийцы буддийской процессии на берегах Ганга. За этой красивой по цвету коричневой массой первого плана идут две богомолки, несущие с комическим благоговением пустой футляр от «Чудотворной иконы»; за ними регент-причетник с хором, в котором внимательный зритель узнает теноров и басов, далее идет кудластый рыжий дякон. Центр всего — это сам «чудотворный образ», небольшой, но весь в золоте, и с ударившим в него лучом солнца, который несет с великим парадом и чванностью местная аристократка, купчиха или помещица, толстая, коренастая, упаренная солнцем, шурящаяся от него, но вся в бантах и шелках. Ее ассистент — местное самое влиятельное лицо, откупщик или подрядчик, теперь золотой мешок, уже в немецком сюртуке, но явно из мужиков — грубый, нахальный, беспардонный кулак. Подле отставной капитан или майор, без эполета, но в форменном сюртуке; сзади попы в золотых ризах, блещущих на солнце, в фиолетовых скуфейках и камилавах, весело беседующие друг с другом. Певчие поют, и так прилежно, что не слышат и не видят, что в двух шагах подле делается. А там лихой урядник, конечно из солдат, из конницы, порядочно понаторелый, тоже прилежно занимается своим делом: он яростно лупит нагайкой толпу, задрав судорожным движением левой руки голову своей лошади, и это все без нужды, без цели, просто так, по усердию.

В толпе раздаются крики, головы и тела расшатнулись во все стороны, чья-то рука в розовом рукаве сарафана поднялась поверх толпы, как бы торопясь защититься от этого зверя. Другой урядник, в левом углу картины, действует гораздо скромнее: он только грозит нагайкой, свесившись к толпе со своей лошади.

Местные волостные власти тоже являются в двух видах: одни, самые ревностные, уже перешли к действию, толкают и гонят вокруг себя палками, но их немного, а остальные, которых очень много, куда ни посмотри вокруг, направо, налево, впереди и сзади, пешком и верхом, — сущее войско в кафтанах крестьянских, и все с бляхами: эти остальные кротко и тихо присутствуют при процессии»<sup>2</sup>.

Как правило, такие цитаты производят на студентов впечатление.

Я прошу их выбрать по своему желанию немногочисленную картину и попробовать описать ее. Даю им на это много времени — месяц, иногда полтора. Предупреждаю, что я не жду блестящего описания. Но режиссер должен учиться выражать свои мысли и на бумаге. Пусть это описание будет литературно несовершенно, но я разберусь в том, какие мысли вызвало произведение искусства у пишущего. Общая культура, вкус, тяготение к глубине содержания — все проверяется в самом выборе картины.

Кроме этого задания чуть позже они получают еще одно. Каждый должен будет выбрать портрет. Это задание четырехступенчатое.

Первое — выбор портрета. Второе — описание его. В описании надо проникнуть во внутренний мир модели, угадать психологию изображенной художником личности, сочинить внутренний монолог (письменно).

Когда этот этап пройден, то есть проверен мной (иной раз многократно), студент «показывает» портрет (это — третий этап задания). Надо принять соответствующую мизансцену тела» (Вл. И. Немирович-Данченко), ракурс, положение рук, головы, ног портрета. И, наконец надо вслух продумать монолог (это — четвертая часть).

Такое задание требует времени, требует понимания мысли художника, интереса к «жизни тела».

Оказывается, «со стороны» видишь все недостаточно точно. Как только «влезешь в шкуру» портрета, повторишь зафиксированные художником движения, жесты, посадку тела, определишь, куда направлен взгляд модели, — все раскрывается как бы заново.

Большинство студентов просит вернуть написанные ими внутренние монологи. Теперь они ка-

<sup>1</sup> Пастернак Л. О. Рембрандт. Берлин, 1923. С. 72-76.

<sup>2</sup> Заметки о передвижной выставке (1883 г.). Статья Стасова в «Художественных новостях» от 1 апреля 1883 г., № 6.

жуются им излишне литературными, сочиненными «от головы». Есть студенты, которые без моей подсказки подбирают себе для показа костюм, выискивают широкополые шляпы, перчатки, веера, закутываются в плащи.

Иногда я выношу это упражнение на экзамен. Все зависит от точности попадания в суть портрета. На первом курсе это не всегда удается, но я считаю упражнение важным, поэтому возвращаюсь к нему и на втором, и даже на третьем курсе.

Вернемся, однако, к начальному периоду нашего изучения живописи.

Мне хочется заронить в душу будущих режиссеров мысль о том, что почти каждый художник, к какой бы эпохе он ни принадлежал, открывает нам новые черты действительности. В этом сила сложного ассоциативного воздействия на нас искусства старых времен, в этом его неумирающая сила.

Я говорю им о том, что живопись, как и литературу, и музыку, режиссер обязан не только любить, но сделать своим верным союзником. Мне чужда позиция режиссера, отвергающего помощь соседних искусств, считающего, что его собственный талант заменяет ему любые формы познания. Я думаю, что еще никогда знания не мешали и не затмевали индивидуальности художника, если таковая была.

После первого, общего знакомства с картинами я закрепляю за каждым студентом одну из них. Это теперь его картина. Если картина находится в одном из московских музеев, надо рассмотреть ее в оригинале. Если нет, — изучить разные репродукции, цветные, черные, большие и маленькие, чтобы не только досконально знать «свою» картину, но сделать ее как бы частицей своей жизни, объектом, к которому постоянно возвращается мысль. Это приучает режиссера «обрабатывать» объект. Пластически выраженный образ предлагается студентам для того, чтобы они, во-первых, запомнили его во всех подробностях, а во-вторых, отнесли к нему, как к отображенному в искусстве жизненному явлению. Сквозь живописный портрет надо увидеть живого человека, сквозь пейзаж — кусок природы, сквозь зафиксированную мизансцену — угадать заключенное в ней событие. Кроме картины, каждый получает портрет: Левицкий, Боровиковский, Серов, Ренуар, Дега, Веласкес — студенты выбирают по своему вкусу. Задание: изучить портрет с максимальной тщательностью. Поза, взгляд, поворот головы, посадка корпуса, руки; одежда, цвет ее, материал, покрой; общая атмосфера портрета. Но главное — психология изображенной личности.

Великие мастера дают такое богатство впечатлений, что сразу разобраться в них трудно. Лишь постепенно студенты добиваются до сути изображенного.

Вот, например, студенческая запись картины Ренуара «Ложа»: «У красного барьера, на переднем плане, сидит красивая нарядная женщина. Роскошное вечернее платье с глубоким вырезом, который заканчивается пышной розовой розой. Такая же роза украшает волосы. В ушах сверкают драгоценные серьги, а шея многократно обвита матовым жемчугом, спорящим с матовой белизной молодой кожи. В противовес этим теплым, рыжим, коричневым, золотым тонам — платье, прозрачное, голубое, перерезанное черным пушистым мехом. Из-под голубоватых кружев, оторачивающих рукава, видны руки, затянутые в белые перчатки. Одна из них украшена золотым браслетом. Великолепно мастерство художника в передаче блеска драгоценностей, тяжести шелка, легкости кружев. Но лицо женщины заставляет задуматься. Большой яркий рот крепко и горестно сжат, а глаза из-под тонких бровей смотрят с выражением затаенной грусти. Мужчина, сидящий за ней, очень близко от нее, откинулся в кресле и смотрит в бинокль, очевидно, на зрителей в ложе напротив. В выражении лица — покой и уверенность. И, несмотря на блеск красоты и покой поз, звучит в соединении этих фигур какая-то трагическая нота; затаенная драма, очевидно, прячется под внешним благополучием...»

Вот запись студента, взявшего портрет Веласкеса «Принцесса Мария-Тереза Австрийская».

«Прекрасная гамма розовых, золотистых, серебристых тонов, — пишет он. — Личико девочки, невзирая на детскую припухлость губ и щек удлинённого овала, смотрит с недетской строгостью и серьезностью. Руки широко раскинуты и как будто опираются на жесткий каркас необъятного кринулина. Пальчики правой руки придерживают большой белый платок, мягкими складками падающий вниз. Талия стянута, и детская грудь приподнята корсетом. У широкого декольте, обнажающего детские плечи, на круглой розовой ленте золотой вензель королевского дома. Это сочетание золота с розовым повторяется в золотистых пышно взбитых волосах, которые ложатся на фон высокого розового воротника. Массивная золотая цепь спускается от правого плеча к левой руке. Первое впечатление — перед нами высокопоставленная дама, смотрящая на окружающий мир с торжественной важностью и с сознанием своей значимости. И только взглядываясь в портрет, думаешь о десятилетнем ребенке, который был лишен детства».

«А в «Стрекозе» Репина (продолжение той же записи) — совсем другая девочка, другое дет-

ство. Яркий июльский день. Все говорит о зное, о солнце. По голубому платью девочки бегут блики солнца. Соломенная шляпа, отделанная голубой лентой, кладет тень на круглое детское личико, отчего оно кажется пушистым и золотистым на солнце. Темные глазки под четким рисунком бровей задорно щурятся. Вся фигура преисполнена легкости. Она легко вскочила на жердочку, легко помахивает ногами, по которым чулки наивно спускаются баранчиками. Мы не знаем, к чему прикреплена жердь, на чем держится. Этот прием еще более выражает легкость всей композиции. Представляешь себе, как, резвясь в золоте солнца, девочка на минуту вскочила на жердочку, посидит чуть-чуть, помашет ножками, вскочит и побежит дальше. Недаром художник назвал картину «Стрекоза»...

Еще запись. Репин, эскиз к большому групповому портрету «Заседание Государственного совета»: «В эскизе портретируемые два человека посажены в профиль. Тот, который в глубине, повернул голову почти прямо к нам и шепчет что-то другому. Бросается в глаза золото парадных мундиров, перерезанное красным муаром орденских лент.

Двое кажутся похожими друг на друга. Надушенные, выхолненные старики, оба горбоносые, с лысеющими лбами, с пушистыми усами и старческими утомленными веками. Тот, который шепчет, будто предостерегает от чего-то, а слушающий поглаживает подбородок рукой с длинными пальцами и словно хочет сказать: «надо подумать» или «знаю, знаю, имею в виду». Психологическая выразительность этого портрета доведена до виртуозности, кажется, что люди говорят вслух...».

Особое домашнее задание: обратить внимание на глаза и руки и описать больше всего поразившие вас.

Будущие режиссеры должны понять, что глаза и руки — самые выразительные части нашего тела; недаром глаза называют зеркалом души, а рукам дана способность выражать тончайшие движения души. Я читаю им, как талантливо и многообразно описывали наши писатели человеческие глаза и руки.

Беру почти наугад из Куприна: «Тут только девочка и сама заметила, что ее рука нечаянно попала в плен. Ни дети, ни молодые домашние животные не переносят, когда их члены лишены свободы. Маленькие обезьяньи пальчики вдруг все пришли в движение. Они стали точно крабом или большим жуком со множеством лапок, и эти лапки начали упираться, отталкиваться, изворачиваться, пока, наконец, не вывинтились на свободу из кулака (профессора)»<sup>1</sup>.

Не случайно Куприн пишет: «Ни дети, ни молодые домашние животные...». Художник пристально рассматривает любое живое существо, стараясь проникнуть в его внутренний мир. И вот у того же Куприна о кошке: «...Я опять пишу быстро и с увлечением. Порою, не шевеля головою, брошу быстрый взор на кошку, сидящую ко мне в три четверти. Ее огромный изумрудный глаз пристально устремлен на огонь, а поперек его, сверху вниз, узкая, как лезвие бритвы, черная щелочка зрачка. Но как ни мгновенно движение моих ресниц, Ю-ю успеваешь поймать его и повернуть ко мне свою изящную мордочку. Щелочки вдруг превратились в блестящие черные круги, а вокруг них тонкие каемки янтарного цвета...»<sup>2</sup>.

После этого ювелирно-тщательного купринского описания кошачьих глаз — контрастно-трагические, лаконичные, фантастические гоголевские строчки: «Прежде всего занялся он отделкою глаз. В этих глазах столько было силы, что, казалось, нельзя бы и помыслить передать их точно, как были в натуре. Однако же, во что бы то ни стало, он решился доискаться в них последней мелкой черты и оттенка, постигнуть их тайну... Но как только начал он входить и углубляться в них кистью, в душе его возродилось такое странное отвращение, такая непонятная тягость, что он должен был на несколько времени бросить кисть и потом приниматься вновь. Наконец, уже не мог он более выносить, он чувствовал, что эти глаза вонзались ему в душу и производили в ней тревогу непостижимую. На другой, на третий день это было еще сильнее. Ему сделалось страшно. Он бросил кисть и сказал наотрез, что не может более писать с него...» («Портрет»)»<sup>3</sup>.

Почти всегда поиски таких описаний увлекают студентов, и они сами приносят множество своих примеров из Горького, Мопассана, Чехова, Толстого, из современных писателей.

«Такие» глаза увидел Лермонтов, а «такие» — Бальзак. А ну-ка, вы сами попробуйте, проехав в метро или автобусе, увидеть глаза, которые захочется описать, руки, которые просились бы на полотно...

Разве мы сумеем сделать это так, как сделали они? — раздается порой среди студентов.

Может быть, вы не сумеете найти такие великолепные слова, как Куприн или Чехов, вы не пи-

<sup>1</sup> Куприн А. И. Собр. соч. М., 1958. Т. 6. С. 438.

<sup>2</sup> Там же. Т. 5. С. 696.

<sup>3</sup> Гоголь Н. В. Собр. соч. М., 1966. Т. 3. С. 126.

сатели, но увидеть вы обязаны.

Режиссер, который не научился видеть и отбирать в жизни драгоценный материал для творчества, не может быть подлинным художником. Идите в Третьяковскую галерею, в Музей изобразительных искусств, смотрите, сравнивайте, и вам откроется огромное богатство.

И они идут и потом долго рассказывают о своих впечатлениях, иногда вынимая записные книжки, иногда на память. Человеческие глаза на портретах в Третьяковской галерее — это может быть предметом разговора не на одном занятии. Вот опять записи студентов.

Левицкий. «Портрет Урсулы Мнишек». «Чуть опущены перламутровые веки, а глаза зеленые, прозрачно хрустальные выражают холодное равнодушие ко всему окружающему миру. Над ними чуть удивленно приподнятые брови. Равнодушная улыбка рта и чуть жеманный поворот головы как бы дополняют надменный взгляд».

Кипренский. «Портрет Хвостовой». «В глазах ясность, чистота, глубокая одухотворенность. Крайняя скромность костюма, отсутствие окружающей обстановки, и весь смысл художественного образа в глазах».

Александр Иванов. «Явление Христа народу». «Глаза Иоанна Крестителя. Глаза фанатика, обведенные красными, воспаленными веками. Сейчас эти широко открытые глаза подняты вверх, навстречу Христу, но в них не кротость и смирение, а суровость, жесткая строгость, относящаяся к народу, которому он показывает приближающегося Христа».

Суриков. «Утро стрелецкой казни». «Глаза рыжего стрельца. Широко открытые, яркие, блестящие, они неотступно смотрят на Петра. В них ненависть и угроза. Встретиться с таким взглядом страшно. Кажется, что не будь он связан, он дорого продал бы свою жизнь».

Суриков. «Взятие зимнего городка». «Голова смеющейся девушки. Широко расставленные ласковые смеющиеся серые глаза. Они как бы повторяют широкую улыбку молодого белозубого рта...».

Я довольна их записями и читаю им отрывок из высказывания Бертольта Брехта:

Что вам следует изучить, — это

Искусство наблюдения.

Ты, актер.

Преяде всех искусств

Овладей искусством наблюдения.

Ибо важно не то, как выглядишь ты, но

Что ты видел и показываешь людям. Людям важно узнать,

Что ты знаешь,

Тебя будут наблюдать, чтобы увидеть,

Хорошо ли ты наблюдал<sup>1</sup>.

Домашнее задание: изучение разных рук — в жизни и в изображении художников.

Станиславский, Немирович-Данченко, Попов — все они обращали огромное внимание на руки, на жест актера. «Руки — это глаза тела», — любил говорить Вахтангов. «Руки досказывают мысль», — говорил Станиславский.

«Иногда по рукам человека поймешь лучше, чем по словам», — повторял Алексей Дмитриевич Попов, обращая мое внимание на руки разных людей. Когда я в первый раз принесла ему целую кипу описаний рук, сделанных учениками, Алексей Дмитриевич пришел в восторг. «Это задание необходимо каждому будущему режиссеру, — говорил он. — По живописи они поймут, как связаны руки с душой человека и как крупные художники чувствуют эту органическую связь».

Вот они передо мной эти пожелтевшие листочки — записи давнишних наших учеников.

Репин. «Протоиерей». «Громадная, мясистая, с растопыренными толстыми пальцами рука с выражением плотской удовлетворенности и самоуверенности легла на необъятное брюхо. А другая рука сжимает посох не как посох пастыря, а как палку, которой надо бить».

Как эти руки соответствуют всему его облику и как они дополняют его. Толстые обвисшие щеки, плотоядные губы, нос пьяницы и маленькие темные глаза со злым выражением под злым углом мохнатых черных бровей...».

Сам Репин в письме Крамскому так пишет о своей натуре: «...А тип преинтересный. Это — экстракт наших диаконов, этих львов духовенства, у которых ни на одну йоту не полагается ничего духовного, — весь он плоть и кровь, лупоглазие, зев и рев, рев бессмысленный, но торжественный и сильный, как сам обряд в большинстве случаев...».

<sup>1</sup> Брехт Б. Речь к датским рабочим актерам об искусстве наблюдения // Театр. М., 1965. Т. 5/2. С. 447.

Мне кажется... диакон есть единственный отголосок языческого жреца, славянского еще, и это мне всегда виделось в моем любезном диаконе, как самом типичном, самом страшном из всех диаконов. Чувственность и артистизм своего дела — больше ничего»<sup>1</sup>. Один из студентов нашел в книге Грабаря о Репине это описание и прочитал его на уроке. Вот пример и психологического, и социального внимания художника!

Ге. «Что есть истина». «Понтий Пилат торжествует. Он стоит к нам спиной. Ноги его уверенно расставлены. У него широкие плечи. И шея, и низкий, широкий затылок большого сытого животного. Лицо его повернуто к нам в профиль, выражает довольство и самоуверенность. Одна рука под складками платья подбоченилась, а другая, полуобнаженная, поднялась в воздух. Он жестикулирует ею в подтверждение своих слов. И эта рука с широко открытой ладонью и рассуждает, и насмешничает, и доказывает свою правоту. Рука сделана так, что кажется живым существом...».

Крамской. «Христос в пустыне». «Много часов тому назад он сел на этот камень в пустыне и сидит неподвижно не потому, что устал, а потому, что не знает, куда идти дальше, какой избрать путь. Его опустившаяся голова, понурые плечи, словно невидящие, устремленные в себя глаза выражают горестное раздумье. Это состояние ярко подтверждается выражением рук Христа.

Сложенные между коленями, они в муке переплелись пальцами, напряженно сжались, и вы чувствуете в них всю тоску неразрешимого вопроса, все страдания в предчувствии грядущих мук и неминуемой жертвы. Попробуйте мысленно убрать эти руки или заменить их. Как изменится весь образ, вся его внутренняя суть!»

М. Нестеров. «Портрет И. П. Павлова». «Жилистые, сухие, старческие руки сложены в кулаки и с выражением затаенной силы и готовности к борьбе положены на лист бумаги на столе. Сухое лицо старика, оттененное белоснежной бородой, несет на себе печать глубокой, сосредоточенной мысли, а руки словно готовы к неустанной борьбе за эту мысль...»

Особой педагогической чуткости требует воспитание в будущих режиссерах чувства стиля. Мы всячески поддерживаем любую инициативу студентов в этой сфере. Они учатся распознавать стиль и на занятиях по истории искусства, и на уроках эстетики, и изучая историю театра. Но в нашей сугубо практической профессии мало знать, надо уметь; надо уметь жить, двигаться, общаться с партнерами в определенном стиле. Режиссер должен пробудить в себе «чувство стиля». (Конечно, подлинное чувство стиля придет тогда, когда мы встретимся с лексикой автора. Лексика пьесы впитывает и выражает стиль эпохи и стиль драматурга. Тогда он поймет мудрость древнего изречения: «стиль — это человек». Но потребность в «чувстве стиля» мы должны заложить с самого начала, с первых же занятий на общение. «Без стиля нет искусства». Надо заставить будущих режиссеров прочувствовать и полюбить эту формулу.)

Одним из полезных упражнений я считаю «Создание скульптуры». Я прошу студентов принести иллюстрации нескольких запомнившихся им многофигурных скульптур. Многофигурных, потому что «создание многофигурной композиции» будет нашим упражнением, включающим проблемы композиции и стиля (хотя мы делаем это упражнение, изучая «общение»).

Перед нами ряд скульптурных шедевров; мы внимательно рассматриваем их. Здесь «Граждане города Кале» Родена; мемориал, воздвигнутый в Риге советскими скульпторами; «Марсельеза» Рюда; «Пье-та» Микеланджело; знаменитая группа Карло «Танец», украшающая массивную аркаду здания Парижской оперы.

Упражнение помогает изучению трехмерного пластического искусства, искусства, выраженно-го в мраморе, глине или бронзе. Искусство это чаще всего фиксирует не жанровый момент, а стремится к обобщению.

Вначале, как всегда, я прошу студентов описать какую-либо (на их выбор) скульптуру. Важно фиксировать их внимание на том, как художник находит зримую связь между фигурами, как в композиции и в каждой детали выражает свой замысел. Вот одно из таких описаний.

Микеланджело. «Пьета». «Перед нами скульптурная группа из четырех фигур. Центральная ось, на которой держится вся композиция, — тело Христа. Как бы продолжение вертикали — корпус и голова мужчины, поддерживающего Христа. Слева и справа от центральной оси — фигуры женщин, из которых одна как бы выдвигает Христа вперед, другая старается подтянуть назад. Эти две женщины создают симметричность, а потому и устойчивость композиции. Но симметричность эта не скупая, не схематичная — у каждой из женщин своя пластика. Пропорции тела Христа удлинненные. Раскинутые руки пересекают изломанную вертикаль, создающуюся телом Христа и мужчины, образ-

---

<sup>1</sup> Письмо Репина к Крамскому от 13 января 1878 г. Архив И. Н. Крамского (приведено в книге И. Грабаря «Репин», т. 1, 1937. с. 190-191).

ную форму сломанного креста. В то же время руки одной из женщин и Христа образуют четко читаемый круг, из которого острым, ломаным, порывистым движением выскальзывает похожая на извилистую дорогу нога Христа. Эта «дорога» как будто связывает нас с происходящим, снова вводя наш взгляд в круг рук, к живому еще телу, вызывает желание броситься на помощь страдающему человеку. Это резкое внутреннее «движение» мрамора контрастирует с иногда одушевленной, иногда прозрачной, иногда мертвой фактурой скульптуры.

Тело Христа, только что снятого с креста, обмякло, падает. Богоматерь не в силах его поддерживать, к ней на помощь бросился один из учеников Иисуса. Несмотря на их усилия, тело Христа «течет» вниз. Христос обнажен (мрамор заполирован), и светотень на нем создает ощущение еще живого тела, которое «движется».

Внешним объектом для всех персонажей является Христос; в то же время «размытость» лиц дает нам понять, что у каждого есть внутренний объект, вероятно, тот же Христос, но живой. Для богоматери — это сын, потому она не может примириться с происшедшим, в порыве материнских чувств старается поднять сына, приблизиться к нему, теплом своего тела согреть его. Ученик пытается поставить своего учителя на ноги, не дать ему упасть на землю; взгляд его обращен внутрь себя, в прошлое. Мария Магдалина, уже осознавшая факт смерти, почти не касается тела Христа.

Христос, кажется, еще жив, только ослаб и потому отдыхает. Выражение лица его покойно, умиротворенно; на лице блуждает полуулыбка. Еще какая-то жизнь осталась в пальцах его правой руки, левая уже остывает. Сознание покинуло его, но тело еще живо. Это тело как бы находится в конфликте с учеником, пытающимся поднять и увести его от людей, с богоматерью, считающей, что сын принадлежит только ей, с Марией, смирившейся со смертью Христа.

Сверхзадача скульптора:

В образе матери, ученика и женщины Микеланджело дал обобщающую картину человеческого страдания, скорби.

Смерть не может победить человека, его мысли. Идеи всегда найдут путь к людям».

После того как «поварились» в скульптурном творчестве, студенты учатся принимать точное положение вылепленных фигур. Это нелегко. В скульптурах часто присутствует некая условность — преувеличение. Удлиненные руки, ноги, увеличение или уменьшение туловища... Тем не менее это возможно, и нам удастся «вылепить» из живых тел подобие моделей, которые служили как бы «натурой» скульптору. Только после такой предварительной подготовки мы приступаем к импровизации скульптурных групп.

Изучая шедевры скульптурного искусства, студенты осознают, что великие произведения явились плодом вдохновенного замысла; наша задача гораздо скромнее, нам надо только ощутить общую направленность стиля и передать тему скульптуры.

Упражнение состоит в том, чтобы построить скульптурную группу. Это упражнение возникает в порядке импровизации. Студент выходит на сценическую площадку и принимает какую-нибудь скульптурную позу. Он свободен в выборе эпохи, темы, материала и жанра — тут мы уже не опираемся на известные скульптурные шедевры, мы импровизируем вольно.

Задача ответственная — надо знать, какая мысль лежит в основе замысла, и «вылепить» из себя пластически выразительную фигуру. (Я обыкновенно поручаю эту задачу студенту, в котором явно проявилась способность к пластической выразительности).

Начало скульптуре дано. Вся остальная группа внимательно вглядывается, стараясь «прочитать» смысл и форму первой фигуры. Наконец, кто-то угадал. Теперь угадавший должен пристроиться к первому, то есть тоже стать фигурой композиции. Это требует в первую очередь чуткости. Надо разгадать замысел и как бы продолжить его. В зависимости от того, как второй пристроился, будет продолжена дальнейшая группировка скульптуры. Третий зависит уже от двух предыдущих, и перед каждым следующим стоит задача развивать замысел, чтобы в результате создать законченную многофигурную скульптуру. Как всегда, назначается наблюдающий — «режиссер-зеркало». Его задача — выводить из общей группы того, кто не ощутил замысла и поэтому дезорганизует работу; он же дает знак, когда, по его мнению, в скульптуре, наконец, возникло целое. Это упражнение очень полезно, но трудно. Оно требует смелости, чувства композиции, пластичности.

В процессе создания групповой скульптуры важно не впасть в ложную пластическую красоту. Пристраиваясь, надо во что бы то ни стало угадать не только смысл позы, которую принял твой партнер, но и внутренний импульс рядом стоящего. Так что и тут, как я уже сказала, возникает сложное и тонкое общение.

Михаил Чехов на уроках спрашивал: «Почему такую неотразимую силу имеет так называемая система Станиславского?». И отвечал: «Потому, что она дает молодому актеру надежду практически

овладеть основными силами своей творческой души... Актеры, не знакомые в принципе с вопросом формы и стиля, стараются или пользоваться старыми, уже отжившими формами, или остаются без всякой формы, выбрасывая со сцены сырой материал, в виде страстей и аффектов, называя их темпераментом. Актер постепенно научается любить дилетантизм, принимая его за свободу. Но как губительна для него эта «свобода»! Она приводит к разнузданности...»<sup>1</sup>

Коллективная «лепка» скульптуры приучает к «чувству партнера», то есть развивает полезнейшее в нашем деле качество. «Я» постепенно превращается в «мы». Развивается мгновенная реакция, ибо участие в «лепке» требует предельной активности. Ведь никто ни с кем предварительно не договаривается о том, какой будет композиция. Есть лишь импровизация, сиюминутное творчество. Выразительные средства, приспособления — все рождается тут же, мгновенно.

Конечно, это упражнение возможно делать только тогда, когда у студентов уже натренировано внимание и общение, когда они уже в состоянии воспринимать не только неподвижный объект, но и объект, которым является дышащая, мыслящая масса людей. Короче говоря, тут нужна натренированность.

«Хороший глаз — дело наживное, — пишет К. Паустовский. — Поработайте, не ленитесь, над зрением. Держите его, как говорится, в струне. Попробуйте месяц или два смотреть на все с мыслью, что вам это обязательно надо написать красками. В трамвае, в автобусе. Всюду смотрите на людей именно так. И через два-три дня вы убедитесь, что до этого вы не видели на лицах и десятой доли того, что заметили теперь. А через два месяца вы научитесь видеть, и вам уже не надо будет понуждать себя к этому»<sup>2</sup>.

Так и в нашей «лепке скульптуры» нужен уже определенный навык «ощущения». В этом упражнении общение не затрагивает лишь того первого студента, который как бы зовет других к созданию скульптурной группы. У него работает мысль, эмоциональная память, чувство стиля. Часто удача или неудача этюда зависит именно от него, от начинающего. Порой же кто-то другой, угадав недостаточно ярко выраженный замысел, придает ему большую яркость и выразительность, развивает и уточняет его.

Не всегда это упражнение получается. Меня это мучило, заставляло доискиваться причин.

Я ездила в Таллинн к одному из своих самых любимых учеников Вольдемару Пансо (он заведовал в консерватории кафедрой режиссуры). Я смотрела работу его учеников и несколько раз сама занималась с ними.

Студенты «размяты» в области импровизации, умные, работоспособные, с радостью идущие на любую пробу. Однако упражнение на «скульптуру» явно не получилось. Мне подумалось: может быть, эстонцы рациональнее русских? Попробую-ка подойти к упражнению по-другому. Я назвала студента, ответственного за скульптуру, так сказать, ее режиссера, и предложила построить скульптуру таким образом: вызвать одного студента и дать ему задание импровизационно принять любую скульптурную позу, потом второму подстроиться к первому. К этому моменту у «режиссера» должен возникнуть свой замысел общего, целого. Теперь он по своему усмотрению вызывает студента, способного, с его точки зрения, понять, почувствовать группу, созданную двумя первыми. Если третий студент угадает, он остается в группе. Если нет — режиссер вызывает другого. Менять участников можно с единственной целью — чтобы каждый последующий не только не разрушил, но проникся ощущением замысла двух первых фигур и, дополняя, развивал бы этот замысел. Режиссер первой скульптуры оказался человеком очень энергичным, творческая дисциплина была прекрасна, и нам удалось в очень активном ритме создать ряд интересных скульптурных групп.

Запомнилась скульптура, заданная Алексеем Дмитриевичем Поповым.

— Соппротивление, — произнес он.

Вышла Нелли Ф. Она встала, соединив руки за спиной так, будто они были связаны. К ней присоединился второй студент, он встал рядом, плечо к плечу, тоже со «связанными» руками, потом третий, четвертый. Образовалась монолитная группа. Все постепенно обрели один объект. Это было настолько очевидным, что появился и сам «объект». Он был вне скульптуры, но он помог ее окончательно сформировать. Раздался приказ встать на колени. Это выкрикнул кто-то из инициативных, на курсе всегда есть такие. Никто не встал. И тут Алексей Дмитриевич сам дал команду:

— Вперед!

Произошла интересная вещь. Группа двинулась, но двинулась, как бы крепко связанная. Казалось, что у людей не только связаны руки, но привязаны друг к другу колени. Те, кто создавали

<sup>1</sup> Чехов М. Путь актера. Л., 1928. С. 51-52.

<sup>2</sup> Паустовский К. Собр. соч. М., 1967. Т. 2. С. 681.

внешнюю часть сбившейся массы, крепко держали находившихся внутри. Казалось, всем телом, мускулами ног и рук люди чувствуют какое-то одно, общее решение. Оно передавалось как по электрическому проводу. И этот клубок людей, связанных, бесправных, измученных, еле передвигая ногами, неуклонно шел вперед.

Не всегда для движения, которое должна сделать вся группа, нужна команда педагога или кого-то из группы; иногда это движение рождается само собой. Иногда я не могу объяснить, как это происходит, но, по-видимому, у кого-то в группе внутренний толчок к движению становится столь интенсивным, что это передается от одного к другому. Во всяком случае я неоднократно наблюдала это явление.

Большую пользу приносят этюды на организацию пространства. Собственно, это чисто условное название этюда, а суть его в том, что по расположению вещей в комнате надо угадать, какое событие лежит в основе этюда.

Человек вводится в такой этюд на самое кратчайшее время. Допускаются звуки, шумы, музыка. Много интересных выгородок, натюрмортов, самых различных форм связи человека с вещами, с предметами, с бытом мы наблюдаем за долгие годы педагогической работы.

Началом такого рода заданий всегда является экскурс в живопись, в живопись прежде всего жанровую, любящую человеческий быт.

Мы изучаем Федотова, Сурикова, Босха, Брейгеля, Вермеера, современную живопись Богородского, Пименова... Изучаем художников, которые умеют связывать человека с обстановкой, с вещами. Поняв мысль, которая заключена в задании, студенты придумывают какое-нибудь место действия и происшедшее в нем событие: «Пожар», «Вечеринка», «Похороны», «Обыск» и т. д.

Такие этюды предполагают уже совершившееся событие и как бы последствия его, сказавшиеся на расположении вещей, на их беспорядочном, порой нелепом объединении. Много фантазии, выдумки и наблюдательности вносят студенты в такие этюды.

Вот, например, крутая крыша, на которой выставлена сложная система силков для голубей. Все это приводилось в движение чьими-то руками. И только в последнюю секунду из окна чердака с помощью мальчика вылезал древний старик. Оба — страстные голубятники, в восторге от улова...

Или пристань. Строгая диагональ. Спускается трап, и в одну секунду отгороженное барьером пространство заполняется людьми. Все рвутся на трап. Общий говор, гул, шум, узлы, тюки, чемоданы... Милиционер пускает только поодиночке, и всем кажется, что они опоздают...

Кстати, Алексей Дмитриевич Попов советовал чаще использовать в этюдах народные поговорки. Время действия и места действия любые — можно современные, можно исторические. «На всякого мудреца довольно простоты», «Не рой другому яму, сам в нее попадешь» и т. д. — все это можно было окунать и в XVII век, и в XIX, и в наше время. Алексей Дмитриевич настаивал только, чтобы этюд был пронизан четкой мыслью. «Народная поговорка, — говорил он, — свободна от всех наслоений, это самое лаконичное, чистое выражение народной мудрости. И этюд должен быть прозрачно чистым по мысли».

Надо сказать, что Алексей Дмитриевич и в этом, и во всех других заданиях всячески культивировал проблему режиссерского замысла. Пусть в наипростейших формах, но это главная проблема и на первом году обучения тоже, — считал он.

Когда режиссер верно раскрыл сверхзадачу пьесы, а актер верно понял ее всем своим существом, чувства и действия исполнителя устремляются по надежному, верному руслу.

Такое единое действие, направленное к сверхзадаче, Станиславский называет сквозным действием.

Если актер или режиссер увлекаются тем или иным куском роли, эффектным приспособлением, выразительной мизансценой, ритмическим контрастом и т. д. и т. п., при этом теряется ощущение сверхзадачи и произведения и спектакля. Трюк (в хорошем смысле слова) возможен, а иногда и необходим на сцене, но только если он связан со сверхзадачей, служит ей. Иначе он неизбежно ведет к искажению авторской мысли.

Попробуем взять пример из русской живописи, столь близкой реалистическому психологическому театру. Вот, например, «Боярыня Морозова» Сурикова.

На картине изображена женщина, готовая перенести любые муки и принять смерть за свою веру.

Содержание суриковского полотна до сих пор волнует зрителя, невзирая на давно отжившую историческую конкретность судьбы боярыни Морозовой.

Брошенная на солому, закованная в цепи, увозимая на страшные мучения, женщина не смирилась, не подчинилась. Глаза ее сверкают, бледное лицо вдохновенно, высоко поднята рука, пальцы

которой сложены для двуперстного знаменья. Ее движения, ее порыв можно определить как сквозное действие: утверждаю свою веру, хочу убедить в ней народ. И гениальный художник выразил это «сквозное действие» с удивительной экспрессией.

А теперь представим себе, что сквозное действие главной героини заменено другим. Например: «еду на муки и хочу проститься с Москвой и с народом». Или: «хочу увидеть врага своего — царя Алексея Михайловича, который выглядывает из решетчатого оконца церкви». Можно вообразить еще другие определения, при каждом менялась бы и композиция картины, и что-то в реакции толпы, и нечто важное в фигуре Морозовой. Суриков нашел точное, крупное сквозное действие, оттого так выразительно его полотно в целом и в частностях.

Каждое сквозное действие в художественном произведении имеет свое контрдействие. В той же «Боярыне Морозовой» хочется напомнить смеющегося дьячка, который стоит в левой группе народа и издевается над Морозовой. Его и окружающих его людей можно назвать носителями контрдействия.

Станиславский говорит: «Если бы в пьесе не было никакого контрсквозного действия и все устраивалось само собой, то исполнителям и тем лицам, кого они изображают, нечего было бы делать на подмостках, а сама пьеса стала бы бездейственной и потому несценичной»<sup>1</sup>.

Путь познания «авторской сверхзадачи» и отыскания в своей душе «режиссерской сверхзадачи» весьма сложен.

Пьеса — наша творческая действительность, и мы должны изучить ее так, чтобы малейшие нюансы были нам понятны и любимы. Актер должен стать хозяином роли, режиссер — хозяином пьесы.

Как всегда, одним из наших помощников в этом трудном деле — встрече с авторским материалом — становится живопись. На самых разных стадиях учебы мы обращаемся к живописи. Вот и теперь, изучая авторский замысел, параллельно пьесам мы анализируем создания художников.

Рождению замысла обязательно предшествует большая работа, сотканная из наблюдений и размышлений. Приучить себя думать, сопоставлять, читать, смотреть — жить, не сторонясь впечатлений, а окунаясь в них всем своим существом, — вот та почва, на которой может родиться замысел.

Как у писателей и художников, так и у режиссеров воображение играет главную, всеобъемлющую роль в процессе рождения замысла.

Разумеется, существуют разные методы преподавания режиссуры, и я не отстаиваю свой как единственно верный. Я рассказываю о нем, как о проверенном несколькими десятилетиями способе воспитания. Мною выбран этот способ, я его считаю плодотворным. Много в педагогике, естественно, обуславливается субъективными пристрастиями педагога. Меня успокаивает, однако, то, что к живописи пристрастны были многие режиссеры...

Этюды на «инсценировки картин» мы даем в зависимости от состава и подготовленности курса, иногда на первом курсе, чаще — на втором, а бывает — только на третьем. Тогда, когда разговор вплотную касается художественных средств, которыми воплощен замысел. В живописи эти средства наглядны, их можно рассмотреть. «Композиции, мизансценам мы учимся у живописи», — говорил А. Д. Попов.

Вл. И. Немирович-Данченко так ответил на вопрос, что читать режиссеру к постановке «Грозы»: всего Островского. Для «Вишневого сада» — всего Чехова. Для «Отелло» — всего Шекспира. Так и мы, подойдя к живописи, разбирая картину, окунаемся в творчество художника целиком. Чем шире, чем объемнее будут эти знания, тем большее содержание можно увидеть в одной картине, тем лучше осознать приемы, которыми она создана.

Рассказ картины, описание портрета или скульптуры — это мы, как правило, делаем на первом курсе. На втором курсе студент выбирает картину, чтобы инсценировать ее. Мы давали подобное задание на приемных экзаменах. Теперь мы ждем от студента более углубленного решения. Он сам выбирает картину, знакомится с литературой о ней, собирает материал об эпохе, старается проникнуть в замысел художника, изучает композицию и в результате создает инсценировку.

Уже устный разбор картины позволяет поставить многие вопросы.

Алексей Дмитриевич Попов, например, любил спрашивать, где «главный объект» в картине? Он придавал этому большое значение и считал, что студенты легче всего познают «главный объект» через живопись.

Он говорил, что, вглядываясь в произведения живописи, мы учимся композиционным законам, по которым организуется человеческая масса. «Как в народной сцене, так и в многофигурной компо-

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1954—1961. Т. 2. С. 345.» Попов А. Д. Художественная целостность спектакля. М., 1958. С. 213.

зиции в живописи, — пишет А. Д. Попов, — мы не можем не заметить приемов, которыми художник связывает, сцепляет отдельных людей в одно целое, подчиняя этих людей единому стремлению и действию. Мы видим, как масса, состоящая из множества людей, иногда распавшаяся на отдельные группы, масса, имеющая разное отношение к происходящему в пьесе или в картине, в то же время живет о д -дим событием. Это событие выражено через людей, среди которых имеется очень часто центральный объект (выделено ^ой. — М. К.). В произведениях живописи эти объекты фиксированы, на сцене они чередуются в зависимости от развивающегося действия» •

Иногда «центральный объект» очевиден. Например, в картине А. Иванова «Явление Христа народу» или в репинской картине «Не ждали». Иногда «объект» скрыт, его не сразу обнаружишь.

После рассказа — задание: принять позу, «мизансцену тела» того действующего лица, о котором студент только что говорил. Для этого, как правило, всегда нужен еще более пристальный взгляд на картину. («Странно, я как будто бы так ясно видел того, о ком говорил, а повторить его позу своим телом не могу»).

Перенесение на себя, на свое тело, на свою нервную систему чужого замысла — процесс нелегкий. В картине дается готовая форма, надо быть максимально внимательными ко всем ее частностям и уметь оправдать ее изнутри. Не думайте, однако, что пластическая изобразительность — задача только художников и скульпторов. Режиссерам, у которых нет пространственного воображения и ощущения «лепки» фигур, нечего делать в театре. Кроме того, как только мы что-то воплощаем, нам сразу необходим весь комплекс живых человеческих импульсов: действие, общение, внутренний монолог, объект, физическое самочувствие и т. д. Картина — всегда переломный момент между прошлым и будущим, прелесть ее всегда в ощущении движения. Ее настоящее кратко. Прошлое было только что. Будущее наступит сейчас же. Именно это дает нам возможность инсценировать ее.

Задание: угадать, что происходило за пять минут до мизансцены, которую зафиксировал художник. Картину надо оживить изнутри, почувствовать финальную мизансцену так, чтобы захотелось двигаться, говорить. И это живое действие должно закончиться в точнейшей пластической мизансцене, предложенной художником.

В этом упражнении тренируются многие элементы режиссерского искусства. Прежде всего, это упражнение организует фантазию. Не только мобилизует, но именно организует. Ведь, с одной стороны, театральное искусство требует непрерывного потока импровизации. С другой стороны, крайне важно, чтобы импровизации не перешли в актерский и режиссерский произвол. Надо приучить себя к подчинению авторской лексике. И лексика, и мизансцены — это берега, которые формируют, направляют течение реки.

В работе над картинами авторский замысел возбуждает наше воображение и одновременно придает ему форму.

Требование неуклонного, точного следования предложенной форме заставляет студента вживаться в «мизансцену тела», о которой так много говорил Владимир Иванович Немирович-Данченко.

Большую пользу (это проверено мною неоднократно) приносит переложение художественного образа на действие. Это упражнение подводит к так называемым «режиссерским паузам». Умение переводить событие в пластическую мизансцену — один из важных постановочных приемов. Мы, изучая его, иногда опять обращаемся к живописи.

Финальная точка в картине не дает возможности широко развернуть сюжет. Да нам это и не нужно. Нужно только подвести действующих лиц к финалу, зафиксированному художником, и очень точно срепетировать самую «позу». Ведь принять задуманную художником позу, поставить руки и ноги в точные позиции, повернуть головы так, как это написано на холсте, — задача не из легких. При том, что к этой, последней, зафиксированной художником мизансцене надо прийти естественно, из живого действия. Тут мобилизуются и воображение, и логика, и чувство стиля.

Илья Р. занимался пантомимой. Ему, что называется, сам бог велел выбрать «Нарцисса» Домье. Какой это был выразительный, смешной и жалкий Нарцисс! Он появлялся в белом трико —худой, длинный, некрасивый. Скучая, он оглядывался вокруг, так же скучая, срывая цветок, еще один, еще. Срывая цветы, он случайно обнаруживал берег ручья. Увидел свое отражение в воде, заинтересовался. Стал менять позы, изучать свое лицо. Он все больше нравился себе. Начиналось плетение венка. Каждый вплетенный цветок вызывал предвкушение того, как он будет прекрасен в венке. Наконец, он надевал венок на голову и, затаив дыхание, вытягивался на берегу, чтобы увидеть в воде свое отражение — это и была «поза» и мизансцена самой картины.

Ироническое отношение Домье к материалу, своеобразие пластики — все это было передано очень точно.

Но удаче в «Нарциссе» предшествовала многоэтапная работа. Режиссер, работавший над кар-

тиной, захотел сгустить атмосферу этюда.

Он ввел чтеца, читающего сатирические стихи, музыку, построенную на диссонансах, и т. п. Над этими дополнительными элементами работали долго, пока не поняли, что они не нужны. И содержание, и форму картины в данном случае можно было донести до зрителя только через актера. Острый рисунок Домье оказался близок пантомимической манере воплощения этюда. А исполнитель был к тому времени уже опытным пантомимистом.

Любила я этюд на картину Юрия Пименова «Новоселы».

На сцене — два безмерно счастливых и безмерно усталых человека. Это молодожены. Они только что переехали в новую квартиру. Широко открыто окно. Легко дышится. Вещей мало, но и те, которые есть, не расставлены. Слишком большие волнения были перед переездом, слишком велико счастье: они наконец, вдвоем, в своей квартире!

Стук в дверь. Приходит сосед. Это старый человек. Он пришел попросить соль. Он тоже счастлив, что въехал в отдельную квартиру, и очень разговорчив. Проверяет вид из окна (у него окна выходят на другую сторону), обои, краску на дверях. Новобрачные терпеливо выжидают. Он одинок, ему некому излить радость, ему бы очень хотелось рассказать этим милым молодым людям еще о своей жизни, но он боится им помешать. А наши молодожены, оставшись одни, вновь ощутили свою молодость, свое счастье... Они поставили чайник, потом завели патефон. Начали танцевать но оба так устали, и поцелуй прерывает танец...

...Гимнасты входят в кабачок. Усталая походка, очень серьезные лица. Стоя к нам спиной, лицом к хозяину бара, они о чем-то тихо разговаривают с ним. Потом, по-видимому, договорившись, начинают представление. Номера наивные. Гимнасты очень стараются. Чувствуется, что они голодны, бездомны, у них пусто в кармане, но именно оттого, что они так стараются, стойка на руках никак не выходит.

Хозяин бара вежливо благодарит их, ставит на стол два бокала и уходит в глубину. Гимнасты сконфуженно свертывают свой коврик и садятся за стол. Дежурная улыбка, которая все время была на их лицах, теперь ушла, растаяла.

Перед нами бесконечно усталые, измученные люди... Это Пикассо. «Странствующие гимнасты».

Федотов. «Свежий кавалер». Не далее чем вчера чиновник был награжден орденом. По этому случаю устроили вечеринку, о чем свидетельствуют пустые бутылки и опорожненные графины. Веселье было бурным и беспорядочным. Подломилась доска складного стола, с него упала разбившаяся тарелка, и ее осколки перемешались с селедочными хвостами. На столе, прямо на бумаге, лежит остаток колбасы. Под столом — фигура пьяного гостя. Хозяин очнулся после попойки, накинул на себя дырявый халат и накрутил бумажные папильотки. Сейчас он хвастает перед своей кухаркой орденом. Придерживая одной рукой полу халата, он другой рукой указывает на орден, прикрепленный прямо к этому дырявому халату. Кухарка же, посмеиваясь, показывает ему на продырявленный халат, который, очевидно, не на что починить...

Володя Б. очень хорошо описал картину и получил разрешение распределить роли в этюде. И надо же было ему дать роль пьяного гостя, лежащего под столом, студенту с инициативой и юмором! На показе весь курс хохотал. Хохотали над «пьяным гостем», который был неистощим на выдумки. Он целовал и обнимал «свежего кавалера», произносил тосты, пел, плясал, грустил и плакал. Словом, сюжет картины был полностью переиначен. Этюд стал этюдом о пьяном госте.

Режиссер был крайне смущен — ничего подобного в замысле у него не было. На репетициях, предшествующих показу, студент, игравший гостя, вел себя скромно, а на показе, по его собственному признанию, ему «стало очень весело играть»: «Я всему поверил. Я мог бы играть этот этюд еще час. Все время хотелось что-нибудь еще делать. Я понимаю, что все испортил, я извиняюсь перед Володей, но мне было необыкновенно хорошо!».

В нашей совместной работе с А. Д. Поповым, будь это в театре или ГИТИСе, мы воспитывали в актерах и студентах способность сыграть этюд в обстоятельствах, продиктованных авторской ситуацией и теми сценическими условиями, в которые мы, режиссеры, считали нужным заключить действие. Мизансцены, рожденные в этюдах, естественны. Они возникают в результате внутренней потребности. Их рождает мысль, действие, живое общение.

Подступов к пониманию мизансцены множество. За выгородками для этюдов, которые детально обсуждаются, следуют выгородки для самостоятельных отрывков. А параллельно с этой работой изучаются планировки и «мизансцены» на картинах великих живописцев. Студенты выбирают себе картину, в которой выгородка показалась им интересной, и восстанавливают, реализуют ее.

Мы очень строго следим за тем, чтобы студенты умели угадывать за порой только намеченной

в картине линией предполагаемую архитектуру- Это очень полезное упражнение. Оно учит читать эскиз, переводя его мысленно в макет и в готовую декорацию. Режиссер должен уметь делать это, иначе его ждут неожиданности в работе с художником. Поэтому студенты «выгораживают» не одну и не две картины, а значительно больше, — тут необходим тренаж. Нередко задача сначала представляется им сложной, но чем точнее предварительный анализ, тем большие возможности им открываются в их работе.

Часто фон картины недостаточно выписан, но расположение лиц даст возможность представить, под каким углом зрения обстановка взята художником. Как, переводя ее в декорацию, мы должны поставить ширмы-стены или освещением добиться глубины.

Я люблю эту работу. Люблю смотреть, как студенты собирают нужные для выгородки ширмы, ступеньки, столы, как перевешивают кулисы, как помогают друг другу, как радуются чьей-то изобретательности.

Расположение человеческих фигур, расположение предметов на сцене — это сложная наука, изучать которую, как всегда, нам во многом помогает живопись. Кстати, не только сюжетная живопись, но и натюрморт. Вещи, предметы, их соотношения, их контрасты — все это тоже говорит о человеке, о его психологии и быте.

В живописи богатейший материал для изучения мизансцены дает Федотов. Почти в каждой его картине детально разработана жизнь вещей: вещи рядом с человеком, они несут на себе печать события. Изучаем все варианты федотовской «Вдовушки». Перед нами большая человеческая трагедия. Сатирическое начало, такое сильное в творчестве Федотова, тут отсутствует.

Персонажи, которые могли бы раскрыть злую силу, не введены художником. Сочувствие к горю молодой, одинокой женщины, по-видимому, занимает художника целиком.

Во всех вариантах повторяется ситуация — вдовушка ждет ребенка, в доме бедность, вещи описаны, покойный муж был военным. Трагическое событие произошло, оно уже случилось. Оно сразило не знающую, как жить, не умеющую приспособиться к жизни юную женщину. Суть картины во всех вариантах остается одной и той же, но Детали художник меняет. В первом варианте вещей довольно много, потом они постепенно уменьшаются. В третьем варианте предметы привлечены скупо.

Меняется освещение картины. Лицо женщины, сохраняя свои черты, меняется в деталях. В первоначальном варианте на нем видны следы слез, припухлость, краснота. Потом эти детали исчезают, остается грусть, но появляется какая-то новая сосредоточенность — не только на своем горе. Это особый взгляд матери, прислушивающейся к чуть заметной жизни, зреющей в ней.

Мы разбираем «мизансцену тела» в этой картине. Во всех трех вариантах опорой для женской фигуры служит комод. В первом варианте женщина опирается на комод локтем левой руки. Правая придерживает шаль, прикрывающую живот; в руке этой скомкан носовой платок. Пальцы левой руки держат связку ключей. В первом варианте чуть выдвинут третий снизу ящик комода и шаль задевает его.

Во втором варианте основа фигуры — локоть и кисть левой руки. Рука отнесена к самому углу комода, и кисть ее лежит на его крышке. Правая рука больше закрыта шалью. Носовой платок виден меньше. Кажется, что это момент, когда уже не плачут, слез уже нет, мокрый от слез платок не подносится ежесекундно к глазам.

В третьем варианте художник сильно изменил положение тела. Вдовушка по-прежнему прислонилась к комоду, но движение рук иное, а от этого изменилось несколько и настроение картины. Правая рука опущена, бессильной плетью висит вдоль тела. Платок в руке, но, кажется, о нем забыли. Он не нужен. Женщина устала, отупела от слез. Она тяжело оперлась на левый локоть, который лежит на крышке комода.

Федотов этой картиной свидетельствует, как трудно найти идеальную мизансцену тела. Кажется, он сам проник в душу и тело своей героини, все примерил на себя. Легко представить, как художник пробовал, где поместить центр тяжести фигуры, какая поза точнее передаст состояние.

Так же работает и режиссер. Во всяком случае, в их поисках много общего. И я рассказываю студентам, как Вл. И. Немирович-Данченко, будучи болен, звонил по телефону и подсказывал, какие «мизансцены тела» ему видятся в «Кремлевских курантах».

Меня всегда удивляло, насколько ярко он их себе представляет. А на репетициях, показывая, он лепил эти мизансцены, как скульптор, исходя от живого ощущения индивидуальности актера и точного видения существа сцены.

Таким же «скульптором» был Алексей Дмитриевич Попов: после многочисленных этюдов, импровизации и т. д. он закреплял мизансцены, словно завершая этим огромную подготовительную ра-

бoгy.

**А. Д. Попов**  
**ЗАМЕЧАНИЯ ПО ЭТЮДАМ НАЧАЛЬНОГО ПЕРИОДА РАБОТЫ<sup>1</sup>**

**Память физических действий**  
(этюда «Рыбная ловля»)

Как делать упражнения на память физических действий? Прежде всего надо действия, которые вы хотите воспроизвести, вспоминать не головой, а всем своим телом. Для того чтобы мыть пол, стирать, шить, строгать и т. д., следует тщательно проверить все «по жизни», с настоящими предметами, а уж потом переходить на «пустышку», на беспредметные действия. Но это еще не все. Упражнения на память физических действий требуют от исполнителя еще и умения загрузить себя какой-нибудь мыслью: пусть это будет план вашей работы на завтрашний день или вопрос, который вас волнует сегодня, сейчас, и т. д. Это важно для того, чтобы у исполнителя появился «свой мир». Жизнь в упражнении должна на что-то опираться — на мысли, на мечты. Ведь так происходит и в жизни: я то сосредоточиваюсь на каком-либо предмете, то ухожу от него, и в голову приходят какие-либо новые соображения. И если такого же процесса не возникает у исполнителя, то его природа никогда не заживет на сцене верно. Конечно, при этом нельзя уходить в психологизирование, прерывать действие для обдумывания. Необходимо мыслить и совершать физические действия параллельно. Для этого все физические действия заранее должны быть точно и подробно отработаны. Чтобы мыслить, необходима полная свобода рук и тела.

Теперь разберем показанный этюд. Сами беспредметные действия делаются прилично. Но это только часть задания. Обратили ли вы внимание на то, что у исполнителя один темпо-ритм в течение всего этюда? Это не свобода. Темпо-ритм должен меняться: засучил рукава — это одно, а нацеливаясь на рыбку — другое. Не поймал — и темпо-ритм изменился: «Эх, черт, ушла!». А если поймал, новый темпо-ритм. Тут огромное количество оттенков. А у тебя их нет совсем.

Как устранить это «священнодействие»? Во-первых, нельзя выходить «из кулисы». У тебя нет никакой предварительной жизни: откуда ты пришел, чем живешь, о чем думаешь. Во-вторых, всегда надо находить реакцию на все возбудители, которые идут извне. Если строить свое поведение «от головы», это всегда приводит к представлению, к внешнему мастерству. И совсем другое дело, когда природа артиста непосредственно реагирует на все возбудители. Это водораздел всего нашего искусства театра.

**Внутренний монолог**

То, что я увидел сегодня, — это какая-то мимодрама, к которой нужен специальный конферанс. Этюды на внутренний монолог должны быть понятны без дополнительных разъяснений. Сюжет в них играет последнюю роль. Я представляю себе внутренний монолог как процесс активный. Ведь в любом органическом молчании есть внутренний монолог. А у вас сейчас ленивая мысль выдается за внутренний монолог.

Есть такое задание актеру: прожить определенную сцену из пьесы. А мы будем проверять, верно ли актер думает, верно ли живет. Для этого нам надо знать точные предлагаемые обстоятельства, точные возбудители.

Как определить, верен ли внутренний монолог? Внутренние монологи верны тогда, когда у актера начинают «говорить глаза», когда он иначе начинает дышать, когда верно, по-человечески, начинает думать.

76

Сила и значение внутреннего монолога в том, что он существует как процесс внутренней жизни в заданных обстоятельствах. Он дает актеру возможность связать отдельные моменты своего существования в образе в непрерывную жизнь на сцене. При игре с партнером внутренний монолог должен быть активным по отношению к этому партнеру.

Пробудить темперамент и страстность внутренний монолог может только при максимальной оценке фактов, событий, предлагаемых обстоятельств. Нередко, однако, бывает, что актер боится наиграть. В этих случаях режиссер должен заставить актера обрести веру в себя, заражая его увлекательными обстоятельствами.

Надо раз и навсегда понять, что внутренние монологи должны всегда быть активнее и эмоцио-

---

<sup>1</sup> Записано студентами на уроках А. Д. Попова.

нальнее, чем произнесенный текст. Это то интимное и заветное, что идет от оценки предлагаемых обстоятельств и фактов и требует большего эмоционального наполнения, чем произнесенный монолог.

Общение

(этюд «Первое знакомство»)

Я бы не хотел подробно разбирать недостатки и достоинства вашего этюда. Думается, вы пока еще не совсем точно представляете себе сущность элемента «общение».

Взаимодействие партнеров на сцене всегда должно рождать органический, живой процесс общения людей.

Как делать упражнения на общение? На что тут надо обращать особое внимание? Прежде всего в этих упражнениях актер должен пытаться предугадать не только мысли, но и намерения своего партнера. Для этого надо пристально, не выдавая себя, интересоваться партнером. Если я попробую наступать на него без всякой разведки, у меня ничего не получится. Тогда я начну поиски разнообразных приспособлений, подходов к партнеру. В процессе этого общения возникает логика моего поведения, логика взаимодействия с партнером.

Мне неизвестно, о чем думает мой «противник». Я буду стараться распознать его мысли и, если они направлены против моих убеждений, то вступлю с ним в борьбу. То же самое делает и мой «противник». Так возникает конфликт. И дело тут не в эмоциональном ощущении, а в умении найти выход из данного положения, в умении постоянно разгадывать партнера и делать соответствующие «ходы». Я особо обращаю внимание на это положение потому, что в этюдах вы иногда замыкае-

77

тесь в себе, проваливаетесь в яму самоанализа и тем самым прерываете процесс взаимодействия. А там, где нет действия по отношению к партнеру, теряется общение.

Как строится всякий творческий процесс у актера? Во-первых, я получаю впечатления, во-вторых, осмысливаю их и, в-третьих, определяю свое к ним отношение: соглашаюсь или не могу согласиться и отвергаю.

Самым важным для нас является момент восприятия. Например, вы решаете высказаться по какому-либо поводу. Здесь важно, насколько активно вы восприняли то, что заставило вас высказаться. «Отдача» будет верной только тогда, когда верным и органичным будет восприятие. Если нет воли в восприятии, если нет настоящего «переваривания», отдача всегда будет преувеличена, педалирована, наиграна. Когда актер главным считает отдачу, он нарушает органический процесс жизни, он заботится о том, чтобы показать зрителю себя. Когда актер органично существует на сцене, в театре возникает жизнь человеческих идей, столкновений, борьбы. Наш театр — это подлинная «жизнь человеческого духа».

...Теперь, я надеюсь, вы сами сможете подробно разобрать ошибки в вашем этюде и исправить их.

Органическое молчание

(этюд «Шахматный матч»)      н

На протяжении всего этюда молчание у вас не было органичным. Тут мог быть и шепот, а кто-то может и произнести два-три слова. Не надо заниматься мимодрамой, когда обстоятельства требуют хотя бы минимума слов.

Теперь поговорим о публике, присутствующей на вашем матче. Вот фоторепортер. Он не наигрывает, а фальшивит. Разве будет репортер непрерывно снимать все пятнадцать минут? Вот если бы это был не турнир, а встреча на вокзале или на аэродроме, вот там фоторепортер и бегал бы, метался. Он должен был бы успеть за три минуты сделать десять снимков. Тут же нет таких предлагаемых обстоятельств. Тут есть время подобрать кадр, выбрать типаж. Работа будет, но в ней будет участвовать главным образом ваше воображение, ваш мозг.

Общее замечание ко всей публике: у каждого из вас нет «своего хозяйства». Попробуйте пофантазировать: с чем я иду на этот матч, не опоздал ли я. И, конечно, у каждого будут свои предлагаемые обстоя-

78

тельства. Ваше вранье сейчас в том, что вы просто наблюдаете шахматную игру без своего «багажа». («Багаж» — это мой жизненный опыт, мое мироощущение).

Внимание у вас было. Но через какие внутренние монологи? Вот здесь и была неправда, которая рождает опасность массового шаблонного восприятия. Пусть общая атмосфера будет одна: турнир, тишина. Но будет и «я — в предлагаемых обстоятельствах». У вас же сейчас у всех заказанное, одинаковое восприятие всего хода игры.

И вот еще о чем следует подумать — о собранности внимания на сцене. Наблюдали ли вы, как человек выходит перед занавесом объявлять о задержке или отмене спектакля? Один идет к центру и успокаивает зал жестом руки или голосом. Однако это ему удается не сразу. Другой — только вышел, сделал два шага, а уже весь зал замолкает. Объясняется это степенью собранности человека на том действии, которое ему предстоит выполнять. Только эта собранность делает человека заразительным.

Вот еще пример. Парижские мальчишки, просящие милостыню, замечательно умеют собирать внимание прохожих. Сначала они бегут, потом просят милостыню, привлекая к себе внимание. Если это не удается, они начинают что-то очень сосредоточенно рисовать на панелях. Один прохожий остановился, другой, третий — уже толпа. Тут появляется коврик. Кульбит, сальто — и шапка по кругу.

У вас же пока внимание разбросано, не собрано, а потому игра не заразительна. Вы в своих этюдах ходите как слепые, у вас очень плохо работает фантазия, вы не умеете использовать объекты для своего действия. Это может быть и бумажка на полу, и дырка в кулисах. Вы их не замечаете, не видите. В вашем этюде на пол падали шахматные фигуры, у кого-то скрипел и шатался стул, но никто этого не заметил, не использовал.

Вопрос собранности сценического внимания — это основное условие всякого действия актера на сцене.

Этюд на три слова

(даны слова: ложка, штепсель, лапша)

Во-первых, почему вы так пренебрежительно оперируете такими понятиями, как место, время, пространство? В вашем этюде комната не построена, а она должна иметь точную планировку: где двери, где окно, как расположены стены и т. д. В дальнейшем вы будете ставить

79

перед собой вопросы композиции. Но давайте с первых шагов, с первых этюдов внимательно относиться к этим проблемам. Актеру должно быть все ясно: как и где стоит дом, какой у него двор, какое окружение. Надо строить жизнь и вне дома и внутри так, как оно бывает в действительности. Конкретность, жизненность и правдивость — это основа театра. Надо бороться с абстракцией, с приблизительностью, надо бороться с «вообще». Не может быть чувства «вообще», не может быть темперамента «вообще». Нам с первых шагов, с первых этюдов надо избегать этой абстрактности и в предлагаемых обстоятельствах, и в сфере эмоций.

Еще хочется сказать о том, что в театре интересна не всякая жизнь. К. С. Станиславский говорил, что театр интересен и необходим, если он раскрывает «жизнь человеческого духа», то есть жизнь одухотворенную, с большими устремлениями. А у вас получился какой-то кухонно-суповой этюд. Неужели никому не пришло в голову, что суп-то бывает разный, что разные бывают обстоятельства. Допустим, Ленинград, блокада. Какие там были супы...

«Жизнь человеческого духа» подразумевает жизнь масштабную. Мы должны научиться рассматривать все, что делается на сцене, и уметь ответить на вопрос, как жить. Классики писали о жизни как будто просто. Вот у Чехова: жили три сестры, в город пришел полк, потом полк ушел. А на самом деле в пьесе глубокие конфликты: Ту-зенбах, Ирина, Соленый; Вершинин, его семья, Маша. И оказывается, что вся жизнь трех сестер построена на взрывах. И если пьеса не дает зрителю этих взрывов, она противопоказана театру. Везде надо улавливать те борения, в которых раскрывается «жизнь человеческого духа».

Натюрморт

(этюд «Вернулся»)

Итак, натюрморт. Это чисто режиссерское задание: создать на сцене, без актеров, скупыми средствами (ширмами, кулисами, деталями), композицию, раскрывающую взятую тему. Искусство — это лаконизм, точность, не терпящие разночтения.

В вашем натюрморте именно эти условия и не соблюдены. Какая у вас основная тема? Главное — это то, что человек вернулся. А вы почему-то решили акцентировать деталь: человек этот без ноги. Поэтому вы в свой натюрморт на первый план кладете один сапог. Но, во-первых, лежащий сапог может означать, что один сапог солдат

80

снял, а другой не успел. А, во-вторых, и это самое главное, нельзя радость возвращения зачеркивать этим сапогом. Это не равноценные вещи. И далее: есть у вас и лишние, не играющие на тему вещи, — это и картина, и зеркало, и дамская шляпа.

Не удалось вам создать и четкую композицию пространства. Не использованы такие компоненты, как свет и звук. При лобовом, «блинчатом» освещении натюрморт всегда будет уцербен. Тут вы

себя обкрадываете. Режиссер должен научиться создавать пластическую форму своего спектакля.

Этюды на разные темы

(этюды «Межа»)

Главный недостаток вашей актерской работы в том, что вы долго и много соображаете, оцениваете, в то время как надо действовать. Действовать надо, а не «анестезировать» себя в каких-то позах и замираниях — это ваши зажимы. Как только они появляются, надо заставлять свою природу действовать, надо идти, а не стоять, надо искать ответа не в себе, а вовне. Вы склоняетесь к порочному мнению, будто бы понимать и оценивать происходящее человек может только в паузах. А вот как происходит осмысление в жизни. ...Киев. Лето. Бежит бандит. За ним гонятся. Его хотят взять живым. Он, отстреливаясь, убегает. Бежит он по переулку, а переулок оказался тупиком. Он думает, что в конце есть поворот. Добегает до угла, видит, что поворота нет, хода нет. Бежит вокруг и, продолжая бегать по кругу, стреляет в себя. Вот если бы актер так сыграл, зритель ахнул бы. Но в театре актер остановился бы, помыслил, а потом уже начал стреляться.

Никогда не мешайте природе своими остановками. Остановки — это от театрального штампа. Вот тогда у вас восприятие и оценки будут продолжаться и в момент действия, то есть так, как это бывает в жизни.

Этюд «Бараны»

Этюд благополучный, действенный. Но есть один деликатный вопрос, в котором вы должны быть откровенны до конца. Он серьезен Для вас. У вас хорошая возбудимость, большая наивность. Вы показали туркменский этюд. Но мне кажется, что вы себя европеизируете. Вро-№: «Я тоже не хуже вас, европейцев». Приглаживаете себя. Если есть это, то это плохо. Наше искусство социалистическое по содержанию и

6-2517 81

национальное по форме. Это же здорово! Так откуда у вас такие слова: «неужели», «обалдел» и т. д.? И жесты не туркменские, а театральные. А штампы — прямо прибалтийские. Вот ваш жест «тихо» — он театральный, а «поди сюда» — национальный. В психологических этюдах не равняйтесь на европейскую психологию. Это будет плохо. Вот бай вам угрожает, а вы театрально поворачиваетесь к нему спиной и стоите этакий «стальной и немигающий». Это трехкопеечный театр. Ваши штампы не из Туркмении, не из Татарии и не из Болгарии, они из театра. Есть такая «страна»!

Этюд «Стакан молока»

Плохо не то, что вы не умеете, плохо то, что вы разрешаете себе врать под предлогом условности театра. А в театре законы безусловные. Надо везде искать правду психологического процесса. Он не может быть условен. В театре условно оформление, свет, музыка, но органический человеческий процесс — это железная правда.

Вот у вас детективы выходят из-за кулисы. И пока вы не научитесь выходить «из жизни», вы ничего не поймете. Так, как вы изображаете детективов, — это безвкусно и однообразно. Если такой детектив выйдет на улицу, лошади останутся. А в жизни детективы ходят по улице так, что их никто не замечает.

Дальше ваш безработный. Можно сколько угодно бормотать: «Я голодный, я безработный», — но ведь надо и что-то делать. И это — главное. Какие у него мысли? Предположим, лежит на земле окурок: «Можно ли его докурить?». Вот кафе: «Зайти — не зайти? Может ли забрать меня тут полиция? Нет, черт с ней, с полицией — иду». И тут сразу возникает главный вопрос: «Заберут или нет? Для отвода глаз заказать молока». Попробуйте проверить так всю линию действия безработного, потребуйте просочинить все его внутренние монологи. Они и приведут вас к подлинной правде.

И еще. Сидит в вашем кафе пара — он и она. Сейчас непонятно, отчего молчат эти два человека. Ресторан, музыка. Может быть, они рассорились во время танца? Тогда их молчание будет органично. А могут они и тихо разговаривать. Но должна быть правда, должно быть понятно.

Вы грубо пользуетесь музыкой: я не понимаю, почему вы не чувствуете, как она орет и шипит. Нам нужна художественная правда. Пусть будет музыка не рядом, а метров за пятнадцать. У вас со звуками просто небрежность.

82

Этюд «Фронтальной дружкой»

И здесь вы все ходите около правды. Уберите паузы и статику. Люди умеют скрывать психологическую сложность. Вот вам пример. До войны жила семья: старики и две дочери. У старшей — роман. Она влюбилась в пятидесятилетнего мужчину. Все переживали. Но роман продолжался уже три года. Начинается война. Его забирают на фронт. Она получает от него за все время только одну открытку, мучительно переживает. Война кончилась. Прошло еще два с половиной года. Она встретила

другого, полюбила. И вот свадьба. Вдруг звонок. В дверях — в шинели, заросший, седой человек. Он жив, вернулся. Наступает единственная за весь вечер пауза. Потом она бросилась к нему. И тут начался разговор. Весь вечер никто не ел, не пил, а он рассказывал свою страшную жизнь в лагере. И все боялись паузы. Только под утро опомнились. И тут наступила вторая пауза, после которой он встал и ушел. Вот в жизни так. И если это сыграть в театре — весь зал бы плакал. Но в театре, наверное, играли бы эту сцену на больших длительных паузах, и зрителю было бы мучительно нудно.

И вам надо убрать все паузы — «только не молчать». Пусть у вас будет этот интерес к вернувшемуся, но он будет внутри, в глазах, во внутренних монологах, а не в статике, не в паузах.

Этюд «Возвращение зрения»

Задуман этюд лучше, чем выполнен. К слепому приходит девушка. И тут у вас неточность в жестах, в движениях рук. Ведь слепой всегда осторожен, рышков никаких быть не может. Вспомните, как вы себя ведете, когда играете в жмурки с завязанными глазами: вы же не мечетесь.

Вы нашли решение своего этюда и начинаете над ним работать. Во-первых, на этот этюд вам дается не более пяти минут. Думаете, что это мало? А знаете ли вы, что такое в театре пять минут? Надо научиться отсекаать лишнее. Всегда должно быть правильное соотношение частей главного и несущественного. Вообще в ваших этюдах слишком много разговоров. Слово должно возникать только тогда, когда вы вынуждены говорить для движения действия, а не для объяснения его. Нельзя словами объяснять содержание. Это сценарная, а не режиссерская работа, и надо работать «по специальности».

Режиссура начинается с раскрытия человека, его физического самочувствия, ритма сцены, атмосферы, композиции. Мы берем изобразительный материал для того, чтобы наполнить его внутренним содер-

6\*-2517 83

жанием, чтобы добиться пластичности движения. Нужно, чтобы каждый персонаж был вылеплен, чтобы любой ракурс раскрывал тему картины, чтобы каждая фигура действовала. И чем глубже вы познаете произведение, тем богаче будет ваш этюд.

Жест должен быть ощупывающий. Слепой человек ощупывает линией, а не точкой. И дальше: врач проверил больного. Все в порядке — повязка снята. «Я вижу!». И вот только здесь должна появиться пауза. А потом можно посмотреть, какой он, этот мир. Но это будет уже второй акт. Это будет новый большой кусок — возвращение к жизни. Разберись сам, что же тебе помешало поставить точку на «я вижу!».

Этюды по картинам художников

Общее задание

Как сделать этюды по картинам художников? Искусство режиссуры начинается с умения проникать в произведение автора. Это вы, я надеюсь, знаете. Знаете, вероятно, и то, что в работе по картинам художников финал вашего этюда должен соответствовать мизансцене, изображенной художником на картине. Причем эта мизансцена должна быть центром, сущностью вашего этюда, а не просто конечной точкой, прикрепленной формально. Для того; чтобы придумать такой этюд, где финал является кульминацией, надо не только проникнуть в содержание картины. Необходимо познакомиться с автором, с его творчеством и развить мысль, заложенную в картине, наиболее глубоко и интересно.

Этюд по картине К. Коровина «В ожидании поезда»

Я попросил всех участников этюда рассказать, кто, куда и зачем едет. Оказалось, что вы мелко-мелко мыслите. Все предлагаемые обстоятельства у вас занижены. Из них не может родиться эта картина. Вы плохо прочитали автора. Попробуйте сочинять совсем другие внутренние монологи, взять другие обстоятельства. Все надо обострить, чтобы внутренние монологи были горячими. Люди собираются перейти жизненный Рубикон, а не просто ждут поезда. Когда богата внутренняя жизнь актера, зритель начинает фантазировать. Ему становится интересно все происходящее на сцене.

Этюд по картине К. Коровина «У балкона»

Вы не раскрываете автора, а последняя мизансцена только формально завершает этюд, не являясь ее сущностью. Будьте ближе к Ко-

84

рнину. Всмотритесь внимательнее. Ведь то, что происходит за окном, одна из женщин понимает, а другая не понимает. Вот и покажите, как по-разному могут реагировать на один и тот же факт два человека. Вы же пока мыслите очень мелко, неинтересно — вне автора.

Этюд по картине Ж. Бастьен-Лепажа «Деревенская любовь»

Канву можно оставить, а образы не точны. Парень изображает дурачка. Он занят тем, что сты-

дится, а должен ждать ответа от любимой. В этом его действие. Молодые люди влюблены друг в друга. Это каждый должен привнести, для того чтобы «верно построить мир образа». Ваши внутренние монологи надо начинать за кулисами. Тогда будет более точное стилистическое решение. Сейчас же весь этюд решается бытово, а не романтично.

Этюд по картине П. Федотова «Завтрак аристократа»

Надо раскрыть конфликт внешнего «фасона», который должен чувствоваться и в обстановке, и в манерах, и в бедности этого человека. Подумайте, как сделать так, чтобы все работало на точную и ясную схему содержания картины. Каково внутреннее содержание этого человека? Что лучше раскроет нищету аристократа? Какое нужно действие? У вас в этюде аристократ ругается и злится так, как это не может делать герой картин Федотова. Надо точнее раскрыть этот характер.

Что же касается исполнителя роли слуги, то он не понимает, что значит крепостной человек. Почитайте о крепостных, тогда и определите, как себя вести.

Этюд по картине «Прощание партизана»

В этюде все аморфно и сентиментально. Мужество, мужество и еще раз мужество — вот что должно быть в этюде. У вас основная тема этюда — как трудно бросить семью. Никуда такой партизан не уйдет, а если уйдет, то вернется.

Может ли так решаться эта картина? Конечно, нет. Эти минуты прощания полны внутренней энергии и собранности. Внешний ритм — деловой, люди держат себя в руках, тут никто не отдается переживанию. Внутренний ритм — сердце выпрыгнуть хочет.

У вас весь этюд идет в замедленном темпе. Это один из штампов. Надо производить простые физические действия, а не священнодействовать. Нет внутреннего мира, нет определенного физического само-

85

чувствия. Весь ваш сентимент идет от названия — «прощание». Вместо того, чтобы работать по существу, начинается страдание. м\*;

>П Этюд по картине И. Репина «Перед исповедью»

Каков замысел автора? Сидит на тюремной койке смертник. Это, прежде всего, означает совсем другой ритм жизни, чем у вас в этюде, другое физическое самочувствие. Человек решает: «Если бы я жил снова, я бы прожил свою жизнь так же». Всмотритесь внимательно в картину, в глаза смертника: «Не каюсь ни в одном шаге своем!» — говорит этот человек себе.

Совсем иначе выглядит на этой картине поп. Всегда надо помнить о законах контраста. Здесь двух фанатиков быть не может. Смертник нашел покой и в этом покое свою силу. А поп выполняет свою обязанность. У него за душой ничего нет, он сам не верит в то, о чем говорит. Крестится по привычке. Попу стыдно, глаза революционера обжигают его. Всмотритесь: поп уничтожен еще до прихода сюда. Ведь он в камере этого человека не в первый раз. И каждый раз его приход безрезультатен. Каждый раз он чувствует огромное внутреннее превосходство революционера, который не желает исповеди.

У вас в этюде революционер все время сидит. Я думаю, что вернее, выразительнее было бы, чтобы он ответил попу тем, что сел. Тогда это будет вызов, это будет протест, это будет финал.

Заключительная беседа

Все этапы программы по мастерству актера, пройденные с начала занятий, все исследования отдельных элементов, освоенные за учебный период первого года, по-существу, совершались ради создания правильного внутреннего сценического самочувствия. Если вы будете твердо знать границу подлинного искусства и органические законы творческой природы, вы сумеете разобраться в своих ошибках, а это значит, будете иметь возможность их исправлять.

В реальной жизни правильное самочувствие создается естественным путем, а на сцене оно вызывается психотехникой. И задача режиссера, в частности, заключается в том, чтобы помочь актеру перенести на подмостки то, что естественно в реальной жизни, что составляет органическую природу человека. И это самая трудная и важная задача в нашей профессии. «Система» восстанавливает законы творческой природы, нарушенные в силу условий работы на публике. «Система» —

86

это путеводитель при подходе к творчеству, но не самоцель. «Систему» нельзя играть. На сцене никакой «системы» нет, есть природа.

Когда мы говорим о верном сценическом самочувствии, то как условие его возникновения предполагаем покой. А между тем большего покоя, чем театр, трудно себе представить. Мы создаем художественные произведения усилиями коллектива, организация которого требует, прежде всего, творческой дисциплины. Излишнее «поэтизирование» работы театра — начало его смертельной бо-

лезни.

Создание творческой атмосферы в коллективе — это одна из основных задач режиссера. А начинать надо с себя. Каждый день режиссера, вся его воля должны быть направлены на то, чтобы воспитать прежде всего себя. Режиссер — это образец как в общественной, так и в творческой жизни. Само собой разумеется, что он должен быть человеком принципиальным. Актер не будет верить беспринципному режиссеру. Педагогический такт при работе с актерами не противоречит принципиальности. Дело в форме, в которую облакает режиссер свою критику. Форма может и должна быть разной.

Режиссер всегда должен служить образцом и в области этики, и в области морали. Нельзя со сцены говорить о высоких идеалах, а в жизни вести себя недостойно. Театр надо охранять от всякой «скверны»: в театр нельзя входить «с грязью на ногах».

Создание творческой атмосферы невозможно, если эта труднейшая необходимость не становится обязанностью всего творческого коллектива. Даже один эгоист, дезорганизатор может выбить целый коллектив из творческой атмосферы. Для такого себялюбца вопросы идейности, душевности, сердечности нашего искусства — лишь высокие, красивые слова. Цинизм — это удел ремесла. Такой ремесленник рассматривает искусство как заработок, как средство получения наград и т. д. Разве может быть для эгоиста близок лозунг нашего искусства «Не могу молчать»? Может ли эгоист хотя бы понять (я уже не говорю — прожить), прочувствовать пушкинское «над вымыслом слезами обольюсь»? Может ли он понять Островского, сказавшего однажды: «Сегодня встал очень рано, вышел на Муравьевку, глянул — и прослезился»? Где есть хотя бы микробы скепсиса, там не может быть настоящего искусства. Скепсис — это переходная форма к цинизму. Тот, кто к страданиям, горю и радостям не может отнестись по-человечески, тот, кому все безразлично, не может сочувствовать и вымышленным людям, и событиям в любой пьесе. Поэтому необходимо

87

жестоко бороться с равнодушными людьми в театре. Такие люди — гибель для искусства, они вредны, как ржавчина.

Художественный театр стал лучшим театром мира потому, что его художественное лицо, его эстетика вырабатывались наравне с этикой. С самого начала, с момента его создания для его руководителей вопросы этики стояли наряду с творческими вопросами. Несмотря на громадную занятость, К. С. Станиславский мог оставаться после репетиции и часами беседовать с каким-нибудь совсем молодым сотрудником, хотя бы в какой-нибудь мелочи нарушившим строгий распорядок театра. Так, изо дня в день, строилась творческая атмосфера. Создатели театра были взыскательны и принципиальны во всем, вплоть до мелочей быта, одежды и т. д. Поступив во МХАТ, я был поражен тем, что ко мне в уборную явился парикмахер и, обмерив мою голову, объявил, что мне будут делать новые парики для участия в массовых сценах. Я узнал, что мне шьют костюмы и обувь. Естественно, что все это необычайно волновало, подтягивало, заставляло любить театр, рождало желание отдать ему все свои силы. Была создана такая атмосфера, в которой всякое проявление несерьезности, бескультурья встречалось в штыки. Каждый старался быть лучше в самом хорошем смысле этого слова, оставляя все мелкое и грязное за стенами театра.

Актеры Художественного театра бережно хранили и укрепляли эту атмосферу. Все они были высококультурными, благородными и доброжелательными людьми. Я помню, как ко мне в буфете театра подошел В. И. Качалов. «Вы, кажется, новый сотрудник? Будем знакомы. Качалов». Через много лет я спросил Василия Ивановича, что побудило его тогда подойти к незнакомому молодому актеру. Он ответил: «Я вспомнил, как сам в первый раз пришел во МХАТ. Захотелось подбодрить, сделать так, чтобы вы не чувствовали себя одиноким». Вот какие люди были в этом театре! Вот какие высокие начала человечности, этики, внимания были воспитаны в них великими учителями Станиславским и Немировичем-Данченко!

И всегда надо помнить и понимать, что творческая атмосфера — вещь тончайшая. Это «пыльца на крыльях бабочки». Снять ее ничего не стоит, а вновь обрести почти невозможно. Борьба за творческую атмосферу — это борьба за искусство. С этой борьбы и начинается творческое лицо каждого театра.

Понятно? На первых трех курсах всегда все понятно. А когда кончите институт, окажется, что ничего не понятно.

## И. С. Анисимова-Вульф ПЕДАГОГ И СТУДЕНТ

Для того чтобы подготовить достойное молодое поколение, надо воспитать в студенте сознание ответственности и уверенность в том, что большие задачи ему по плечу. Чувство ответственности, соединенное с верой в свои силы, может возникнуть и развиваться только в том случае, если с первых своих шагов студенты увидят в педагогике не снисходительно-менторское, а внимательное, доверчивое, серьезное отношение к своим творческим замыслам.

Уважение и доверие — эти принципы театральной педагогики завещаны Станиславским. «Учитель, вносящий страх и трепет в студию, вместо обаяния и радости, не должен в ней учить... Мужество с обеих сторон. Взаимное уважение и доверие к чести друг друга никогда не могут поставить учителя и ученика в положение конфликта...», — указывал Константин Сергеевич.

К. С. Станиславский служит для нас великим примером педагога во всем огромном значении этого слова. В отношении к молодому, неокрепшему сознанию своих учеников он всегда был на высоте требований, которые можно предъявить к педагогу-воспитателю.

Станиславский говорил: «В искусстве можно только увлекать и любить, в нем нет приказа».

В нашей практике забвение этих простых вещей часто происходит от недооценки их принципиального значения. Педагог порой строит отношения со студентами на утверждении своего авторитета путем приказов, он подавляет молодую волю, внушая почтительную боязнь. И достигаются определенные результаты: внешняя дисциплина, тишина на занятиях, точное выполнение заданий — репутация строгого и взыскательного педагога. Но при этом... Но при этом теряется главное — воспитываемая дисциплинированных учеников, педагог не поведет их дальше ученичества в дурном смысле слова, не подготовит их к самостоятельному мышлению, не укрепит в них веры в свои силы.

Молодость обладает огромными нерастраченными возможностями. Творческая молодость не должна иссякать с годами, не должна идти на убыль вместе с молодостью физической. Педагог должен любить в студентах молодую силу, должен научить, как сберечь ее и развивать.

Молодые приходят учиться с прекрасным ощущением «все могу», с верой в себя, в огромные перспективы. Но если по окончании вуза эта вера тускнеет, перспективы суживаются до конкретного желания «устроиться получше», то часто причиной бывают неправильно построенные отношения между педагогом и студентом. Ученик привык бояться, привык слепо доверять авторитету, привык думать, что он ничего не умеет и не знает. На каждом шагу разбивалась его вера в себя, его ощущение «все могу».

Если же с первых шагов он видит со стороны педагога доверие, уважение к его мыслям, творческим поискам, чувствует отношение к себе как к личности, он сбережет веру в себя, свою молодую силу.

Мне вспоминаются мои школьные годы в Художественном театре.

В 1924 году был объявлен прием в школу Художественного театра. Конкурс проводил сам Станиславский. С неослабным вниманием слушал он экзаменующихся, присматривался к каждому проходящему перед ним человеку, выбирал с громадной ответственностью. И сразу мы, те, кто оказались потом принятыми, ощутили его чуткое внимание. Он подозвал к себе некоторых из нас, расспрашивал, где кто учился, чем интересуется, почему стремятся на сцену. Он интересовался нашими вкусами в области литературы, театра. И, несмотря на нашу предельную молодость и робость, несмотря на преклонение и страх перед этим громадным человеком, смотревшим на нас своими пристальными глазами, мы вдруг почувствовали себя с ним свободно и смело, и хотелось говорить с ним без конца. Первую беседу провел с нами Константин Сергеевич в присутствии нашего педагога. Он рассказывал нам о театре, о задачах, которые он ставит перед нашими педагогами, перед самим собой и перед нами. Сказал, что мечтает давно о таких молодых актерах, которые, приобретая профессиональные знания, сохранили бы молодость и чистоту отношения к театру. Станиславский всегда горячо желал встретить в молодежи настоящее отношение к искусству, сберечь и воспитать в ней любовь к театру, не подмененную любовью к себе самим.

В первой же беседе Константин Сергеевич коснулся мелочей нашего поведения, учил, как мы должны вести себя по отношению к нашим старшим по театру товарищам, не только актерам, но рабочим сцены, билетерам, костюмерам.

В своем конкретном методе воспитания, в общении с учениками Станиславский руководствовался принципиальными требованиями к самому себе, к своему долгу педагога. Мне кажется, что

каждый из нас должен просмотреть свой прошлый опыт, проверить свой педагогический метод, решить, верно ли строятся этические отношения со студентами, сверяясь с требованиями Станиславского:

а) не утверждаю ли я себя вместо заботы о студенте,

б) не увлекаюсь ли я сегодняшними, ближайшими результатами, как с точки зрения профессиональной (зачеты, экзамены), так и с точки зрения морально-этической (внешняя дисциплина), вместо постоянной заботы о будущем студента, о предстоящей ему в жизни роли; умею ли я вызвать в студенте сознание ответственности не только с позиций дисциплинарных (конечно, совершенно обязательных), но и с позиций стоящих перед ним задач, а отсюда глубокое понимание и уважение к требованиям педагога.

Педагог должен создать такую атмосферу занятий, чтобы процесс получения студентом знаний (а ведь в театральной педагогике это всегда творческий процесс) становился как бы процессом взаимного обогащения студента и педагога. Не боясь уронить свой авторитет, педагог может внушить студентам мысль, что они как бы учатся вместе, открывая друг в друге и в самих себе интереснейшие качества, а в творческой работе — новые пути. Тогда ученичество в сознании студента перестанет быть временным состоянием, а приобретет то огромное и прекрасное значение, которое вкладывал в него Станиславский. Студенческие годы не только необходимый этап для приобретения мастерства, а зарядка к великому будущему — ученичеству. Только так студент сможет понять, что ученичество, то есть познание и развитие — это высшее и постоянное состояние подлинного пребывания в искусстве. Создать такое отношение к занятиям нельзя ни через страх, ни через ложно понимаемый авторитет педагога.

Этому учились мы в школе Художественного театра у Станиславского.

Помимо горячей жажды знаний, желания стать достойными учениками школы, у нас была еще мечта, чтобы Константин Сергеевич знал о нашей увлеченности, знал о том, что не ошибся, приняв нас под свою опеку. И, оказывается, он знал все. Он по два-три раза в неделю вызывал наших педагогов, расспрашивал, следил за нашей работой. Часто во время уроков вдруг появлялся Константин Сергеевич, тихонько садился в углу и смотрел. Это бывало и на уроках системы, и на уроках дикции, голоса, ритмики. Он сидит, а мы с громко стучащим сердцем продолжаем наши упражнения. И вдруг замечаем, что он не смотрит на нас, а темпераментно вместе в нами делает лицевую гимнастику или упражнение на освобождение мышц. А после урока он остается — мы садимся вокруг него, и он спрашивает, понимаем ли мы смысл того, что делаем.

Самые счастливые и страшные дни — это были дни показа наших работ Константину Сергеевичу. Он просматривал и проверял нас по всем предметам. Причем он каждому из нас высказывал то, что определяло в данный момент наши недостатки и достоинства, что должно было стать руководством на будущее.

А как он смотрел наши показы! Ученица робко и неумело читает какой-нибудь монолог или делает этюд. Константин Сергеевич переживает все так, будто смотрит увлекательнейший спектакль — хохочет, грустит вместе с исполнителем, всем своим существом помогает ученику жить тем, что он делает. После такого изумительного восприятия мы с радостной улыбкой подлетали к Константину Сергеевичу, а он подвергал нас суровой критике. Иногда он говорил: «Все, что вы делали, было ужасно...» Но я не помню, чтобы мы уходили с этих показов с отчаянием в душе. Критикуя и объясняя, он нас, молодых, всегда старался подбодрить, не убить в нас молодую веру в себя.

Занятий по системе сам Станиславский с нашим курсом не проводил. Но он устраивал у себя в Леонтьевском переулке или в помещении Художественного театра лекции для всей школы МХАТа, а также для работников Оперной студии. Эти лекции проводились два раза в месяц. Константин Сергеевич рассказывал о системе, о ее значении, смысле, предлагал актерам и старшим ученикам делать этюды. Мы безумно боялись, вдруг и нас вызовут с этюдами. Но, очевидно, поняв наш страх, Константин Сергеевич не заставлял нас показывать упражнения, а только спрашивал каждого: «Вы все поняли? Могли бы повторить? Вот, пожалуйста, занимайтесь так сами и с вашими учителями». И мы действительно работали много, по 10-12 часов ежедневно.

Станиславский всегда, во всех своих высказываниях, подчеркивал необходимость ежедневного тренажа, разработки внешней и внутренней техники. С горечью он говорил, что в противоположность музыканту, танцору, певцу артисты драматического театра не умеют или не считают нужным так организовать свое время, чтобы в режим дня включалась домашняя работа над усовершенствованием своего мастерства.

Станиславский рекомендовал нам делать упражнения на развитие дыхания — минуты 3, дикционные упражнения — 3-5 минут, голосовые — 5 минут, а затем упражнения на элементы внутрен-

ней техники: с воображаемыми предметами, на отношение к предмету, на выстраивание схемы действий в различных предлагаемых обстоятельствах, диктующих разные ритмы, совершение действий от имени действующего лица-роли, которую упражняющийся сегодня репетирует или играет вечером. Он говорил, что весь комплекс этих упражнений надо делать утром как физкультурную зарядку, как обязательный ежедневный тренаж и студента, и актера.

Для современных актеров работа на репетициях и спектаклях, самостоятельная работа над ролью, изучение материалов, повышение идейного и культурного уровня остается осознанной творческой необходимостью. Но ежедневная тренировка, работа над внешней и внутренней техникой почти отсутствует как в практике отдельных актеров, так и в методиках наших институтов театрального искусства: в режим дня студентов не входит как обязательная эта часть работы. В самостоятельную подготовку заданий педагога, особенно на I курсе, входят необходимые упражнения на разработку внутренней и внешней техники. Но эти упражнения не становятся предметом ежедневной работы. На следующих курсах они отходят на второй план, а к концу пребывания студента в институте и вовсе забываются.

Необходимо выработать комплекс упражнений для самостоятельной работы (тренажа) и с I курса до последних дней обучения проводить систематическую (хотя бы раз в месяц) проверку выполнения студентами этого задания. Студенты, чувствуя требовательность педагога, практически поймут необходимость домашней работы, а постоянный контроль создает привычку, которая сохранится на всю жизнь.

Ежедневный тренаж — одна из форм практической борьбы против самоуспокоенности, об опасности которой говорил Станиславский. Никогда не останавливаться на достигнутом, всегда помнить, что неисчерпаемы возможности познания и развития — этот завет мы должны донести до сознания студента. Сам Константин Сергеевич даже в пожилые годы продолжал ежедневный актерский тренаж, считая, что он необходим не только актеру, но и режиссеру.

Очень важно, чтобы студенты понимали, что перед ними и педагогом стоят одинаковые цели, что эти цели их роднят. Студенты должны усвоить, что дело их воспитания находится не только в руках педагогов, но в той же мере зависит и от них самих. Сознание общности интересов педагога и студентов никогда не позволит возникнуть легкому отношению к труду. Кроме того, чрезвычайно важно, чтобы педагог в своей практической работе умел постепенно ставить все более трудные задачи. С каждым днем должна повышаться требовательность педагога к студенту, как в смысле творческом, так и этическом. Если эта требовательность опирается на взаимное уважение и доверие, она будет не тягостна, а радостна и увлекательна. Студент начнет сам ставить перед собой, своими товарищами и педагогом все более сложные задачи.

Мне вспоминается случай из моей педагогической практики.

В 1938 году меня, имевшую небольшой стаж работы в театральных школах, пригласили в качестве педагога мастерства актера на режиссерский факультет Государственного института кинематографии на курс С. И. Эйзенштейна. Ни имя, ни авторитет, ни ссылка на опыт работы не могли внушить студентам доверия ко мне. Мой молодой возраст был тоже против меня. Я поделилась своими тревогами с С. И. Эйзенштейном. Он сначала с юмором отнесся к моему беспокойству, посоветовал сразу прикрикнуть на студентов, сделать вид, что мне 50 лет и что я всю жизнь воспитывала «кинематографические кадры». А потом серьезно предложил представить меня студентам и своим авторитетом помочь мне, чтобы студенты, в силу уважения к нему, стали уважать и нового педагога. Но я отказалась от этого, на первый взгляд, облегчающего мое положение предложения Эйзенштейна. На первое занятие я явилась одна.

Курс был трудный. Большинство студентов имели чаплинские усики. Фотоаппараты и огромный запас самоуверенности. Дело осложнялось тем, что в первый момент они приняли меня за студентку. Когда я заняла преподавательское место, то сразу почувствовала волну недоверия, даже иронии. В аудитории было шумно. Я понимала, что слова мои не достигнут цели. Меня охватило желание последовать шутливому совету Эйзенштейна — прикрикнуть на них, этих самоуверенных и жестоких юнцов, пригрозить, что пожалуюсь руководителю курса. Но тут же я поняла, что, может быть, добьюсь тишины, внешнего внимания и в то же время обнаружу свою слабость и беспомощность.

И я вместо окрика очень дружески стала говорить о не исследованных еще возможностях преподавания мастерства актера на режиссерском факультете ГИКа, о собственной неопытности в этом деле, о моем желании вместе с ними учиться, о моей надежде рассказать им все, что я знаю о великом человеке, моем учителе К.С.Станиславском, о необходимости изучения законов органической природы актера для будущих режиссеров кино. Я поставила перед ними и перед собой задачу — снять бытовавший в театральных кругах упрек большинству режиссеров кино в неумении работать с актером.

Дальше мы говорили, уже вместе, об ответственности режиссера кино перед миллионным зрителем, о необходимости огромных знаний для человека, который будет работать в этом самом массовом из искусств. Я почувствовала, что меня слушают, что установилась атмосфера доверия. Самому придиричивому педагогу невозможно было бы в последующие занятия пожаловаться на дисциплину, работоспособность и увлеченность курса.

Этот эпизод привел меня к выводу: если суметь увлечь студентов конкретной задачей, отвечающей их внутренним намерениям, наметить путь дальнейшего развития, связать задачи их повседневной работы с перспективами будущего, можно, несомненно, рассчитывать на творческое доверие. И в сознании общности задач, объединяющих педагога и студентов, — залог укрепления доверия.

Уважение и доверие к студенту должно проявляться и в повседневных мелочах. Обращение на «ты», как будто вполне естественное благодаря разнице лет, неверно, так как не соответствует характеру отношений и вплоть до V курса как бы утверждает в звании «мальчиков» и «девочек» людей, которым, сохраняя юность, надо приобретать зрелость. Кроме того, это приучает к фамильярности, перенесение которой студентами в дальнейшую жизнь не соответствует этическим принципам советского театра.

Надо, чтобы студент чувствовал, что с ним разговаривают не как с юнцом, а как с художником, пусть пока еще не сформировавшимся. Звание художника обязывает к уважительному отношению, а стало быть, накладывает определенные обязательства на поведение.

Вопросы этики, вопросы воспитания приобретают особое значение для педагогов и студентов режиссерского факультета. Профессия режиссера требует от человека, избравшего ее, особых качеств не только в смысле объема знаний, режиссерских умений, мастерства, но и в смысле личных свойств его человеческой индивидуальности. Режиссер обязан быть примером, образцом для всего коллектива театра, в котором он работает. Режиссер всегда руководитель коллектива, в первую очередь той группы актеров, с которой он ставит спектакль. Но воспитание качеств руководителя творческого коллектива — вопрос сложный, заслуживающий специального анализа. Эти качества вырабатываются постепенно, в практике работы режиссера в театре, и потому окончательно оформляются обычно к периоду человеческой и режиссерской зрелости, когда и возраст помогает творческому авторитету режиссера. Молодые годы — самые трудные для завоевания авторитета, без которого режиссеру невозможно осуществить спектакль, реализовать свои профессиональные умения. Необходимо наличие сознательно воспитанных качеств руководителя.

Мы, педагоги, выпуская из стен молодых режиссеров, не имеем права предоставлять им возможность «учиться на своих ошибках», постепенно приобретая в практике необходимые для режиссера человеческие свойства. Профессия режиссера требует особой выдержки, чувства самоконтроля, огромного педагогического такта, воли, ни в коем случае не переходящей в деспотизм, внимания к людям, подлинной внешней и внутренней дисциплины, доброжелательности, неутомимости, принципиальности и честности.

Молодой режиссер, придя в театр ставить свой первый спектакль, при самых благоприятных условиях оказывается под обстрелом пристальных актерских глаз. У актеров, естественно, возникают вопросы: сумеет ли молодой режиссер по-настоящему понять пьесу, раскрыть ее глубину, идейное содержание, выявить содержание через сценическое решение, подчинить своему замыслу отдельные компоненты спектакля, объединить различные актерские устремления, то есть создать целостное произведение искусства. На определенный отрезок времени актеры как бы вверяют судьбу театра и свои личные судьбы молодому, неопытному режиссеру, только что пришедшему к ним из вуза.

Конечно, решающим моментом в данном случае является сам процесс работы. Репетиции глубокие, увлекательные приносят режиссеру настоящее и прочное признание. Но чтобы правильно и интересно организовать творческий процесс, режиссер должен верно построить свои отношения с коллективом. Неправильное поведение на репетициях или во время перерывов, в часы отдыха, может сразу разрушить доверие, которое всегда есть у актеров к режиссеру.

Мне пришлось быть свидетельницей весьма показательного случая с одним молодым режиссером, нашим учеником. Это был, безусловно, способный человек, обладающий большим личным обаянием. После окончания института и постановки дипломного спектакля, заслужившего оценку «отлично», он попал в один из крупных московских театров. То, что уже было известно о нем (успехи в ГИТИСе, постановка дипломного спектакля, высокое мнение о нем художественного руководителя курса, молодость и обаяние), — все располагало в его пользу и заставляло актеров верить в плодотворность предстоящей совместной деятельности.

В первые дни своего пребывания в театре молодой режиссер получил работу — сначала асси-

стентскую при главном режиссере, ставящем спектакль, затем была намечена и его самостоятельная постановка. Ассистентство давало возможность познакомиться ближе с жизнью театра, начиная от актеров и кончая работой цехов. Иначе говоря, режиссер попал в самые благоприятные условия.

Вначале молодой режиссер не вызывал нареканий с точки зрения профессиональных знаний, ни упреков в творческой неопытности или организационной беспомощности. Все началось с еле заметных мелочей. Возникли слишком фамильярные отношения с молодыми актерами, панибратское «тыканье» друг другу, появились уменьшительно-небрежные имена — «Ванька», «Петька», заискивание перед именитыми актерами, болтовня в коридорах, в буфете во время перерывов или на дежурстве во время вечерних спектаклей. То есть сложилось мешанско-бытовое поведение, которого не терпит театр, обывательский облик, которого не прощают актеры режиссеру. «Симпатичный парень», — говорят они в таких случаях, но, сами того не замечая, перестают уважать этого «парня». Затем начались пятиминутные опоздания на репетиции, недостаточная подтянутость в манере ведения репетиций, небрежность даже в одежде, неровность в отношениях с товарищами — то слишком фамильярная дружественность, то резкий тон, граничащий с окриком. Мелочи накапливались, и незаметно молодой режиссер создал для себя условия, прямо противоположные тем, в которые он попал, придя в театр. Стало складываться мнение, что он лодырь, «балаболка», человек безответственный.

Пытаясь помочь своему ученику, я много раз говорила с ним, указывала на его ошибки. Он как будто соглашался, но ничего изменить не смог. Главное было упущено раньше.

К моменту начала работы над самостоятельной постановкой доверие к молодому режиссеру было подорвано окончательно. Не удалось ему выправить положение и в процессе репетиций. Атмосфера во время работы стала нервной, судорожной. Отдельные удачные репетиции тонули в организационной расхлябанности, творческой несобранности. Актеры не доверяли режиссеру, тяготились своим недоверием, но не могли его преодолеть. Спектакль пришлось спасать общими усилиями коллектива театра. Выпуск поручили опытному режиссеру. Создалось положение, когда дальнейшее пребывание молодого режиссера в театре становилось нецелесообразным и даже вредным.

Этот горький урок не только для молодых специалистов, но и для нас, педагогов.

Весь учебный процесс должен быть пронизан проблемами этики, каждое простейшее упражнение, отрывок, работа над спектаклем должны быть практическим воспитанием качеств режиссера, качеств руководителя. Конфликты, возникающие порой между студентом, выполняющим режиссерскую функцию, и его товарищами, выполняющими в конкретном этюде или отрывке роли актеров, должны стать назидательным примером для воспитания режиссера. Частная ошибка, неправильность в поведении даже вне стен института должны вызывать строгое осуждение курса, так как они совершены студентом, готовящим себя к деятельности, вызывающей уважение и желание следовать ей как образцу. С первых дней учебы должна начинаться эта воспитательная работа.

Станиславский говорил, что художник «обязан и в жизни быть носителем и проводником прекрасного. В противном случае он одной рукой будет творить, а другой — разрушать создаваемое. Поймите это с первых лет вашего служения искусству и готовьтесь к этой миссии, — подчеркивал великий режиссер. — Выработывайте в себе необходимую выдержку, этику и дисциплину общественного деятеля, несущего в мир прекрасное, возвышенное и благородное».

И опять невольно вспоминается, как сам Станиславский умел не только декларировать свои принципы, но и воплощать их на практике в самых как будто незначительных моментах жизни театра. Вспоминается, как часто вызывал Константин Сергеевич нас, учеников I и II курсов, не только для бесед об искусстве, но и для разговоров о нашей повседневной жизни вне театра. Он интересовался всем — бытовыми мелочами нашей жизни, здоровьем, режимом дня, нашими друзьями, родными. Ощущая пристальное внимание Константина Сергеевича, мы начинали чувствовать огромную ответственность и уже невольно подчиняли наши молодые интересы тем требованиям, которые нам предъявлялись.

Так умел Станиславский, несмотря на огромную занятость, проводить на деле свои принципы этического воспитания молодого поколения.

Актерскую и режиссерскую этику Константин Сергеевич тесно связывал с профессиональными, производственными качествами. Он говорил, что самый тяжелый камень преткновения для творчества артиста — это склонность так направлять свое внимание, чтобы всегда видеть в соседях плохое, выпирающие недостатки, а не скрытое в них прекрасное. Это вообще свойство мало способных и мало развитых художественно натур — всюду видеть плохое, всюду видеть преследование и интриги, а на самом деле не иметь в себе достаточно развитых сил прекрасного, чтобы повсюду различать и вбирать его в себя. Надо воспитать, вызвать в студентах волю к осуществлению этой задачи — видеть и любить прекрасное и беспощадно ненавидеть все мелкое, узколичное.

Связь с жизнью должна стать решающим моментом воспитания морального облика студента. «Надо увидеть жизнь глазами специалиста», — говорил Алексей Дмитриевич Попов. Это на первый взгляд простое требование имеет огромное значение для развития нашего искусства. Умение видеть и воспринимать жизнь надо воспитывать с первых дней учебы. Отбор существенного среди жизненных наблюдений, видение прекрасного, нового, имеющего тенденцию развития, дается нелегко. Как часто студенты приносят на урок из запаса своих жизненных впечатлений мелкое, случайное и оправдывают скудость своего воображения ссылками на то, что так оно и было в жизни. Долг педагога — направить внимание студентов на глубокое восприятие жизни, помочь им разобраться в живой действительности, прийти через понимание исторического прошлого к отбору достоверного и существенного в настоящем и предвидению будущего, то есть прийти к созданию правды в искусстве.

Важным фактором воспитательной работы являются также этические нормы поведения студентов друг с другом. Если чувство ответственности, осознание предстоящей роли в жизни стали главным содержанием жизни курса, они определяют также этические нормы поведения студентов, их моральный облик, их взаимоотношения.

А каким должно быть отношение педагога ко всей группе вверенных ему студентов? Совершенно равным, без всякого предпочтения одних студентов другим? На первый взгляд, такое равное отношение является самым правильным. Но, думается, оно неверно. Практически такое отношение может быть продиктовано только равнодушием педагога, которого не должно существовать в нашем деле. Следовательно, ровность опять-таки будет педагогическим приемом, видимостью, за которой скроется истинное отношение. И даже в том случае, если истинное отношение не будет разгадано, такая видимость создаст препятствие к взаимному доверию. Студенты не поверят тому, что педагог — человек горячего сердца, отдающий мысли, силы, всю жизнь воспитанию молодежи, — отпускает свое отношение аптекарски точно, по равным долям каждому. Не поверят, а следовательно, и не поймут. Но если студенты увидят, что симпатии педагога распределяются в зависимости от качества их работы, от степени сознательности, от поведения, любовь педагога будет стимулировать желание завоевать эту любовь.

Уважение, доверие, высокая требовательность могут осуществляться только в том случае, если отношения между педагогом и студентами основаны на принципе полной откровенности и правдивости.

Как часто мы из ложно понимаемой педагогичности говорим студентам не то, что о них думаем. Порой мы боимся похвалить работу талантливого человека, дабы он не «зазнался», а то смягчаем суровую оценку, жалея студента. И в том, и в другом случае это приносит непоправимый вред. Осуществляя якобы «педагогический прием» в отношении отдельного студента, мы теряем доверие всех остальных. Такого рода «приемы» чрезвычайно быстро разгадываются студентами и теряют свой, хотя бы временный, смысл. Но одновременно они подрывают силу и веру в объективность всех будущих высказываний и оценок педагога. Если педагог, не боясь перехвалить, в одном случае высоко оценивает работу студента, конкретизируя разбор ее положительных качеств, а в другом сурово обнажает недостатки, его высказывания будут стимулировать работу студентов и пользоваться неограниченнейшим доверием.

Помню, как я однажды, передавая мнение кафедры, решила смягчить некоторые суровые оценки отдельных работ, а также снизить высокие отзывы о других студентах. Мне казалось это правильным, педагогичным. Однако через несколько дней мои студенты узнали подлинные, не смягченные оценки кафедры. Мне стоило большого труда вернуть доверие учеников к правде моих слов. И следующая беседа, происходившая после заседания кафедры, требовала от меня известного жества. Я признала перед студентами свою ошибку, ложно понятую педагогичность, попыталась сделать из этого вывод не только для себя, но и для них, вывод, который им должен был пригодиться для будущей практики.

Правдивость, откровенность, основанная на взаимном уважении, и правильно воспитанное отношение к критике — вот на что должны опираться педагогические приемы.

Надо научить студентов сознательно применять критику и самокритику в своей повседневной работе. Научить правильно слушать критику товарищей — самую резкую и жесткую, но справедливую. Слушать, отбросив самолюбие, уметь отобрать главное и ответить на критику не словами, а делами. Применяемый в нашей практике разбор проделанных упражнений, этюдов, репетиций — правильный путь к освоению студентами критического анализа. Правда, в том случае, если педагог внимательно следит за тем, чтобы замечания студентов не ограничивались поверхностными и вкусовыми оценками, а действительно превращались в глубокий анализ работы.

Вспоминается еще один случай из моей педагогической практики.

На уроке по мастерству актера студент II курса режиссерского факультета показывал педагогу и курсу самостоятельно подготовленный этюд на тему отрывка. Этюд был неудачный и подвергался справедливой критике товарищей. Но среди этих критических выступлений было одно, которое заставило насторожиться. Говорил очень дисциплинированный, работоспособный, но несколько ограниченный в своих суждениях студент. Он выступил очень резко, с каким-то оттенком недоброжелательства. Критикуя нелогичность поведения в отрывке — этюде, он говорил об элементах анархичности в личности самого своего товарища, о его расчете на свою интуицию и дарование, о его внутренней недисциплинированности, индивидуализме, нежелании считаться с суждениями и советами однокурсников. Все эти соображения были во многом правильны, но произносились с неприязнью, с явным нежеланием видеть положительные стороны не только в этюде, но и в личности постановщика. Был в этом выступлении еще один еле уловимый оттенок: критикующий как бы противопоставлял себя, свои положительные качества неверному поведению критикуемого. Изредка взгляды на педагога, он как бы оценивал, замечает ли педагог, какой он правильный и хороший студент.

Все это заставило дать слово автору этюда. В своем ответе он очень подробно разобрал выступления товарищей и по-деловому отнесся к их критическим замечаниям. Он выделил, что было рационально и могло помочь ему, признал ряд своих недостатков, с которыми он без помощи вряд ли сможет справиться. То, что было в выступлении товарища следствием личных недоразумений, он отнес к его пристрастности, считая, что это является результатом недостатков не только критикуемого, но и критика. Нисколько не оправдывая себя, он говорил о необходимости им обоим изжить свои недостатки. Отраднo было, что молодой человек сумел обобщить этот случай, вспомнил наши беседы на курсе о требованиях К. С. Станиславского к деятелям театра, о чистоте отношений, о принципиальности критики.

Возник большой серьезный разговор всего курса об этике, принципиальности, требовательности к себе. Мне пришлось объективно разобрать, обобщить и дать оценку высказываниям того и другого студента, показать связь между человеческими и творческими ошибками. Таким образом, исправление личных недостатков я поставила перед ними как цель, решающую их будущее, их право на деятельность режиссера.

На занятиях должна быть создана атмосфера здоровая, спокойная, доброжелательная. Однако желание педагога создать радостную, творческую атмосферу занятий, его желание не погасить веру молодого человека в свои возможности, а иногда и желание заслужить любовь своих учеников не должны привести к формированию у студентов легкого отношения к труду, к переоценке ими своих способностей. Но этого никогда не случится при воле и чуткости педагога. Если в сознание студента с первых дней его пребывания в институте будет заложена мысль об огромной ответственности его и его педагога как в годы учебы, так и в будущей практической работе. Важно воспитать в студенте чувство ответственности не только за себя, но и за других. «Думайте побольше о других и поменьше о себе», — говорил Станиславский.

Изучая наследие К. С. Станиславского, глубоко проникая в смысл теоретического и практического богатства, оставленного этим великим художником, мы должны познать и развить всю сумму проблем, которые ставил Станиславский перед деятелями советского театра. Прежде всего это вопросы этики, морального облика художника, воспитания молодых. Вне тесной взаимосвязи этих проблем Станиславский не мыслил возможности развития. Творческие проблемы всегда стояли у него рядом с этическими — с вопросами отношения человека к искусству, народу, к Родине. Наш долг, долг педагогов, развивать и воплощать в жизнь эстетические и этические принципы К. С. Станиславского.

## Б. Г. Голубовский К ЧЕЛОВЕКУ ЧЕРЕЗ ЖИВОТНОЕ

Этюды — начало «совместной работы» актера с ассоциативным образным рядом представителей животного мира, одна из возможных ступеней, составных элементов пути к сценической образности, ведущей к основной цели театрального искусства — актерскому и режиссерскому перевоплощению.

Одно из важнейших качеств художника — умение обогащать свое творчество ассоциациями. Богатство ассоциаций, умение мгновенно вызывать в своем воображении примеры из жизни, произведений искусства — литературы, изобразительного искусства, музыки — сходные ситуации, образы, черты выразительности, по мнению многих художников, является первым признаком одаренности, таланта.

В данной работе внимание сосредоточено на ассоциациях вне близкого нам человеческого общества. Можно говорить о природе, вдохновляющей художника: в образном восприятии природы открывается необозримое пространство для фантазии. Метафорическое мышление актера, оказывается, может действовать не только в воплощении живых образов, но и «мертвой» фактуры, одушевляя ее, делая действенной участницей творческого акта. Крупнейший актер французского театра и кино Жан Луи Барро играл... океан, пропускал волны, бушующую стихию через свое тело. Евгений Лебедев показывал дерево с живыми, разговаривающими ветвями — руками. В фильме Диснея «Бэмби» очеловечены два осенних багряно-желтых листочка, рассказывающие о своей тревоге, ведь их осталось только двое на оголенной ветке, жестокий ветер пытается сорвать их, и они тянутся друг к другу, понимая неизбежность разлуки. Но эта тема иного обсуждения.

Сколько писателей — от великих мастеров до ремесленников — изображали животных, сопрягая их с человеком. Сборники таких произведений часто назывались «Друзья человека». Так и мне хотелось бы назвать свои заметки, немного локализовав тему, — «Друзья артиста». Существует поговорка: «собака — лучший друг человека». У актера дело обстоит иначе: его друзьями и неоценимыми помощниками могут быть все животные, даже самые неприятные, вроде ползучих гадов и шакалов. Самый глупый осел (по расхожим представлениям о его «характере») оказывается символом определенного человеческого качества — «глуп, упрям как осел!» — и определит направление работы актера по образному решению роли через пластику, концентрацию «зерна» характера.

Для изображения животного вовсе не нужно надевать шкуру или маску, становиться на четвереньки, — натуралистическое сходство убивает ассоциативную образность. Пластически изображая животное, актер раскрывает человеческий характер. Этюды на наблюдение за животным миром — один из вернейших способов разбудить фантазию, наблюдательность, раскрепостить тело, развивать импровизационность.

Рассказывая о животных, человек отмечает свое сходство с ними: трусость зайца, коварство лисы, силу буйвола, вкрадчивую опасность пантеры, величественность и уверенность в себе льва. Сова — мудра, мышка — изворотлива, шакал — подл и т. д. В образах животных сконцентрирован опыт общения человека с природой, с себе подобными, использованы признаки — знаки характеров для обозначения ситуации, столкновения интересов, морального вывода. Уже само упоминание конкретного животного определяет сосредоточенность типичных черт его «характера», направленность стремлений, темперамент.

Самое важное в таких этюдах то, что это первая встреча с образом. Обычно этюды, самостоятельно подготовленные студентами, основаны на не очень богатом жизненном опыте (хотя, как я уже говорил, за последнее время темы этюдов стали гораздо шире и острее) — встречи выпускников школы, бытовые обстоятельства, дружеские отношения. Попытки создания этюдов на литературный сюжет на первом курсе в большинстве случаев приводят к достаточно штампованным ситуациям и поэтому не поощряются ни педагогами, ни самими студентами.

Задача первого курса — «идти от себя»: как поставить себя в данные жизненные ситуации, условия, выразить себя через поступок, этюд. На следующем этапе, при переходе к этюдам на наблюдения за животными, студент сразу же сталкивается с необходимостью переключиться, перестроиться внутренне и внешне на выполнение своего первого образного задания: выразить характер, или, по крайней мере, его основную отличительную черту, характер, концентрированный в своей главной сути, в своем з е р н е. То, с чем будущий актер или режиссер в дальнейшем будет сталкиваться ежедневно, что составит существо его деятельности, к которой он стремится, — выявлению, выражению

характера авторского героя — впервые предстает перед ним в таком этюде.

Существо любого действующего лица — его «зерно», требующее от исполнителя перевоплощения. Беда педагогики, ограничивающейся в поисках характера только «от себя», в том, что актер так и привыкает быть лишь самим собой, уходит в «безобразье», как говорил А. Д. Попов. Об этом писала крупнейший театральный педагог Мария Осиповна Кнебель в своем фундаментальном труде «Поэзия педагогики», определившем развитие процесса воспитания актера и режиссера на многие годы вперед. Читатели наверняка хорошо знакомы с книгой, и, тем не менее, должен привести слова, раскрывающие основную мысль этой работы: «Что такое «зерно»? Это самая суть человека, которая проявляется в манере восприятия мира, в манере мышления, поведения, взгляде (т. е. в единстве внутреннего и внешнего. — Б. Г.) ...Работу над «зерном» мы начинаем с наблюдения над животными. Их изучить проще, чем человека, и изобразить также несравненно проще. Изобразить — это я говорю условно. И в познании зверей мы твердо придерживаемся цели влезть в шкуру избранного зверя, чтобы изнутри управлять поворотом его головы или движением лап. И все же элемент игры здесь есть. Это такая игра, которую мы наблюдаем у детей, которые твердо верят в то, что они зайцы или медведи. Эта вера, наивность, детскость должны сопутствовать нам в течение всей нашей жизни. В этюдах на зверей проявляется наблюдательность, юмор, способность к детской вере»<sup>1</sup>. Далее Кнебель упоминает о важнейших моментах — развитии зрительной памяти, необходимости отвечать на вопросы — сразу же толкающих к активному действию: «...как зверь двигается, смотрит, ест, как реагирует на шумы, звуки, как общается «со своими» и как относится к людям»...

Интересно отметить: когда великий кинорежиссер С. Эйзенштейн в 30-е годы создавал Киноакадемию (ему удалось организовать лишь Высшие курсы режиссуры), то пригласил вести работу с актерами М. Н. Кедрова. На курсах учились уже достаточно известные режиссеры, такие как А. Столпер, Я. Фрид, Ф. Филиппов и другие, но Кедров прежде всего заставил их делать... этюды на наблюдения за животными. Александр Столпер (создатель фильмов «Парень из нашего города», «Живые и мертвые») рассказывал мне, с каким азартом и неподдельным увлечением, с какой детской верой они, взрослые люди, закаленные в киносражениях, разыгрывали сценки в зоопарке. И им нужно было такое упражнение! Эйзенштейн на просмотрах весело хохотал и один раз вместе с Вс. Пудовкиным подсел к Столперу в «клетку» и начал рычать на Кедрова. Юмор — неоценимое качество художника!

Этюд о животных прежде всего дает раскованность индивидуальности студента, выражающейся в беспредельной вере в свое существование в иных измерениях, в иной действительности, с иными взаимоотношениями. Интересное наблюдение: на тех курсах, где идет работа над этими упражнениями, всегда царит атмосфера веселья, дружбы, т. к. занятия дают радость творчества, раскованность, которую вносит азарт, увлеченность, дух непринужденного соревнования, без которого нельзя свободно творить. Творить нужно и можно только радостно.

Философия этюдов глубже, чем простое подражание физическим особенностям животных или прямолинейное информационное сообщение об определенных чертах их характеров. Студент в этюде начинает обобщенно понимать и выявлять физическую и психическую характеристику персонажа — живого существа — человека или животного, пытается перевоплощаться, прячась за яркую характерность животного, но не может уподобить себя свинье или льву — он должен найти способы выражения качеств животного через свое человеческое естество. Конечно, здесь присутствует момент преувеличения, подчеркнутости, и он также помогает отойти от псевдоорганичности. Студент получает новые •предлагаемые обстоятельства для существования на сцене: например, передать трусость зайца, все время ожидающего нападения со стороны. Далее студенту следует овладеть манерой зайца уходить от опасности, путая следы. Как физически он будет это делать, пропустив пластику побега через психологический рисунок?

Велика мудрость и сила детской наивности и непосредственности, взирающей на мир глазами Холдена Колфилда или мальчика, сказавшего, что король гол. Сила естественного внутреннего влечения заложена в перевоплощении студента, актера в какого-либо представителя животного мира, только она может помочь присвоить общие черты в характере, поведении животного и человека. Как это ни парадоксально, но актеру часто легче войти в сложности психологического поведения Солёного или Городничего, чем сыграть бегемота или курицу. Почему? Да потому, что для изображения бегемота и курицы актеру нужна непосредственность, сконцентрированность мыслей, чувств и действия на чем-то одном, определенном и ясном, здесь требуется пластическая смелость и яркость. Оказывается, «сложность характера» легче спрятать под видом мнимой значительности и общей без-

<sup>1</sup> Кнебель М. О. Поэзия педагогики. М., 1976. С. 187-188.

ликой органичности.

Есть некая доля снисходительного превосходства, с которым актер изображает своего «меньшего брата». Здесь на более высокой ступени действует брехтовское остранение, очуждение от образа — его осмысливание с позиций современного художника. Задача актера — не становиться животным, а отличаться от него, сознательно показывать необходимые для образа черты. Отличительным свойством человека является юмор, хотя ученый-естествовед Бергман утверждает, что юмор есть и у собак. Допустим. Но в таком случае нужно найти отличительные свойства этого юмора. В таком упражнении проявляется то вахтанговское положение об актере-мастере, стоящем над своим образом и оценивающим свою игру, наслаждающемся своим мастерством, которое вызывает столько споров и нареканий со стороны так называемых «последователей» системы. Сам Станиславский любил это упражнение за театральность, за то, что оно дает возможность совершенствовать мастерство актера.

Упражнение выявляет юмор — как определенные черты человеческого характера выражены в звере; доброту — в отношении к животному виден характер человека, умение быть добрым по отношению к «меньшему брату»; развивает способность владеть телом — умение бесстрашно направлять тело в любые пластические положения, подчинить его задумке, отказаться от удобного бытового пребывания, спокойного «почесывания»; обостряет внимание и реакцию — опасности, подстерегающие животное со всех сторон, обязывают его быть все время настороже, что передано в реакции тела.

Внимательное наблюдение за животным дает актеру представление о «природе» физической мизансцены тела», — как называл

Вл. И. Немирович-Данченко положение тела актера, выражающее его психофизическое состояние. Посмотрите, например, как лежит тигр, пантера, верблюд, крокодил, даже кошка. Тела отдыхающих животных абсолютно свободны от напряжения. Подготовка к прыжку, нападению или бегу заставляет животное мобилизовать тело только в необходимый последний момент. Свобода тела сочетается с мгновенной собранностью, переход от покоя к агрессии, активности — молниеносен. Разве знаменитые стойки «расслабленных» футболистов на поле или походка «великолепной семерки», которой подражала во всем мире молодежь 50-х годов, не заимствованы от раскованности хищника? Как актеру научиться этому? Упражнения дают студентам (а также актерам, прибегающим к таким ассоциациям) возможность контроля над телом — руками, ногами, туловищем, положением головы, движениями. То, на что не обращаешь внимания при «обыкновенной пластике», в данном случае выходит на первый план. Появляется ответственность перед зрителем за свое поведение, тело, голос.

Показывая животных, студенты часто уделяют внимание лишь внешним признакам и быстро проскакивают мимо сути: «Похож? Ну, идем дальше». Цель потеряна, забывается смысл ассоциации определенных человеческих качеств с поведением животного, так сказать, урок человеку. Чем похож зверь на человека или что у человека есть от зверя?

В животном нас интересуют гипертрофированные характерные черты (действует семиотическая знаковая система) — мы берем у животного не его психологические особенности, а знак чувства, «характера», поведения: «что ты окрысился?»; «до него мысль доходит долго, как до жирафа» и т. д. Почему мы говорим: «Он ведет себя как свинья»? Уверен, что у свиней есть свои индивидуальные черты, положительные качества, но свинья символизирует хамство, беспардонность, грязь. Необходимо не изображать внешние черты, а понять образную обобщающую суть, сконцентрированную черту характера.

Жан Луи Барро вспоминает свою театральную юность, и прежде всего: «Я любил, когда Дюллен предлагал нам изображать животных. Мне нравилось наделять животных человеческими чертами и наоборот — обнажать животную сущность людей. Вот, например, этот старый чинуша в пыльном люстриновом пиджаке — на кого он похож: на ворону или на крысу? А чем не страусы из зоопарка те две дамы, которые без умолку болтают на Английском бульваре в Ницце? Постепенно в каждом из нас вырисовывались черты тех животных, на которых мы ходили: там из крахмального воротника, обязанного галстуком, выступает голова барана, там — лошадь; позади меня — лев, справа и слева — несколько кошек. Меня товарищи окрестили волком, а одна молоденькая женщина величала меня пумой... в ней самой было что-то кошачье...»<sup>1</sup>.

Мне, будучи студентом ГИТИСа, довелось побывать на открытых уроках К. С. Станиславского, проводимых им в своей Студии, где ему помогал М. Н. Кедров. Константин Сергеевич говорил о любопытстве — одном из самых прекрасных человеческих качеств, движущих процессом познания. Необходимо, подчеркивал режиссер, изучать мир и, в особенности, мир животных, причем не только

<sup>1</sup> Барро Ж. Размышления о театре. М., 1986. С. 159.

домашних, которых мы хорошо знаем. Он вспомнил «Синюю птицу», как интересно и трудно было репетировать сцены с животными: «Ах, какой был пес Лужского! Побольше было бы таких хороших людей!».

Знакомство с «характерами» и пластикой животных — один из верных путей к овладению характерностью, внутренней и внешней. Впоследствии я слышал от М. Н. Кедрова формулировку, что такие этюды являются гимнастикой для актера, после чего ему легче будет находить характер, «душу» человека. Вспоминаются в этом отношении этюды, показанные на курсах под руководством М. О. Кнебель, А. А. Гончарова, И. М. Туманова, Л. Е. Хейфеца, П. Н. Фоменко, О. Я. Ремеза, экзамены А. Д. Попова, Ю. А. Завадского — всех крупнейших мастеров театра, работавших в ГИТИСе.

Первые этюды, как правило, всегда чисто информационны: студент фиксирует похоть, лишь внешнюю характерность животного. Настоящая работа начинается только после первых неудач. Впрочем, такие ошибки не следует считать неудачами — это естественный этап работы. Почти всегда собака — это только «гав-гав»; банальность образного мышления для начала не должна пугать ни педагога, ни студента. На данном этапе студент вырабатывает в себе способность к молниеносному пластическому решению — умение сразу бросить тело в иную пластику.

Очень интересен опыт быстрых заданий, заставляющих учащегося переходить от курицы к крокодилу, от коня к попугаю и т. д. При выборе своего «прообраза» студент начинает наслушивать первые сведения, необходимые для действия в поведении, отличительных чертах характера. Попутно возникают вопросы: а как играть волка или медведя — все время на четвереньках или оставить этот признак без внимания? А как же тогда определить сущность образа? Ну как, например, изобразить птицу? Возникают вопросы, требующие практических ответов: общительна ли она, доверчива или осторожна, как ходит по земле — шагом или вприпрыжку, какой у нее взмах крыльев — частый, резкий или плавный, пронзительный ли голос, как, например, у цапли, или визгливый, каркает или щечечет эта птица, как ищет пищу, какова у нее реакция при приближении врага или просто незнакомого существа?

Затем наступает следующий этап в построении этюда: поиск возможности существования, жизни в зерне, в сюжете, взаимоотношениях, событиях, через которые выявляется характер. Педагог дает свои задания: «Сыграйте голодного орла». Это означает, что нужно разработать сюжет, линию поведения, — искать пищу, бороться за нее. Или такое задание: «Разъяренная пантера стремится вырваться из клетки». После исполнения идет разбор: «Это не пантера, это мышка». Присоединяется партнерша: «А почему они одинаково существуют? Неужели все время нужно только бросаться на решетку? Есть ли попытки найти какие-то новые пути для спасения? А как общаться со служителями, находящимися по «ту сторону»? Есть ли какая-нибудь опасность с их стороны?».

Студент действует, ставя перед собой задачи, которые важно решать сразу: «Как бы я себя повел, если бы у меня были когти, которые я должен сделать острыми; если бы я готовился к нападению на жертву; если бы я в первый раз должен был взмахнуть крыльями, чтобы взлететь в небо; если бы мне ползать было бы так же удобно, как ходить?» и т. д. Решение таких психологических и пластических проблем требует перестройки тела, другой, непривычной пластики, освоения новой логики поступков; такой переход к иному психофизическому самочувствию — еще один шаг к перевоплощению. Конечно, у исполнителя остается и своя, личная логика, физическая мизансцена тела. Нахождение точек соприкосновения, сходных черт с изображаемым животным — задача этюда.

«Я — шакал, я подстерегаю добычу, которая может остаться после более сильного хищника, я выжидаю момент, когда он отвернется, и нападую исподтишка.

НО

Я — индеец, я очень красив и важен, все вокруг меня — букашки, уродины, недостойные моего внимания, я так доволен собой, так надуваюсь, что могу и лопнуть.

Я — обезьяна, я, по строению тела, ближе всех других обитателей джунглей к человеку, собственно говоря, мы почти родственники, только я лучше его могу висеть на одной руке и долго-долго качаться на ветке; я могу долго смотреться в зеркало, чтобы увидеть сходство со своим родичем.

Я — заяц, я слабее многих обитателей леса, но не глупее их, я могу так запутать следы, что меня не настигает ни один охотник, уж очень хитро я петляю, что иногда сам запутываюсь».

Присвоение логики поведения животного требует фантазии, изучения особенностей будущего героя — эта работа кропотливая и интересная.

Коллективный этюд требует серьезного «сговора» исполнителей. Студенты должны условиться, как говорили старые актеры, «кто кому дядя». Предлагаемые обстоятельства должны быть оговорены заранее: время дня, место действия, взаимоотношения, опасности, подстерегающие на каждом шагу. Нужно решить, вводить ли в этюд людей: пастуха, служителей зоопарка, посетителей, дресси-

ровщика и т. д. Пример такого этюда: «Голодный волк отбивается от стаи собак». Замечания «собакам»: «Вы боитесь волка. Он, даже один, достаточно опасен».

Некоторые педагоги предпочитают делать коллективные этюды после индивидуальных, т. к. в групповой игре встречаются дополнительные трудности: оценки, взаимоотношения партнеров, текст, без которого сложно обойтись при общении. С другой стороны, именно массовость, коллективность дают больший простор импровизации, «общий завод», раскованность. Очевидно, истина заключается в учете неповторимости, индивидуальности студентов, атмосферы работы курса. Я принадлежу к сторонникам этюдов, в которых бывают заняты два-три студента, — такие упражнения дают большие возможности для выявления индивидуальных качеств исполнителей.

Наиболее распространенные темы коллективных этюдов — «Скотный двор» и «Зоопарк». В таких этюдах студенты должны искать прежде всего модель человеческого общества и строить сюжет на этой основе. На скотном дворе действуют индюки, гуси, куры, петухи, бараны, коровы, кошки, козы, собаки (кто еще?)... Петух ухаживает за курами, куры ревнуют друг друга к петуху, кошки ожесточенно конфликтуют с собаками, индюшки демонстрируют свое моральное и физическое превосходство перед другими обитателями. Появляются и внешние враги, сугубо отрицательные персонажи — лисы, волки, посягающие на жизнь и спокойствие мирных животных. Основываясь на новелле исследователя животного мира Даррела, один из студентов разработал сюжет о злобном гусе, который пристроился на заборе и, будучи в недосыгаемости, клевал в голову проходящих «сограждан» скотного двора. Каждый из подвергавшихся опасности старался пробежать мимо зоны нападения как можно быстрее и незаметнее, но гусак был на страже и не оставлял безнаказанными беспечных. Наконец, утомленные его агрессией, все объединились и свергли тирана.

Зоопарк привлекает возможностью соединить самых разных животных — от лисы до носорога, от жабы до крокодила в одном месте и снять все претензии к сюжету. Но при творческом отношении и к этой «сборной солянке» можно найти сквозную линию. Однажды двое студентов показали пьяного посетителя зоопарка перед клеткой обезьяны. «Кто из них оказался животным?» — задают вопрос исполнители. Очень выразительно звучала тема грусти о потерянном человеческом достоинстве в глазах обезьяны, смотрящей с непониманием на так называемого человека. Отношения между людьми и животными нередко строились в пользу последних.

«Киногруппа, возглавляемая видным мастером режиссуры, пришла в зоопарк на выбор природы, — рассказывает сценарист Э. Володарский. — Нужно сказать, что характер у мастера был довольно тяжелый, и вся группа его дружно ненавидела. Остановились у загона, в котором пребывал в гордом одиночестве верблюд. Мастер и животное долго и пристально смотрели друг на друга, и после длительной паузы верблюд смачно плюнул в лицо представителю киноискусства. Ему еле-еле удалось отмыть густую массу слюны верблюда. Восторгу группы не было границ».

Часто педагоги начинают объединять этюды (особенно к экзаменам) в нечто целое, придумывая формальные ходы для сюжетного представления. Однажды я так испортил серию удачных студенческих работ, придумав некую телепередачу «В мире животных» (вообще-то ход закономерный по жизни): и я, и студенты увлеклись неким «капустным» решением, и непосредственность, живость из этюдов ушли.

Неповторимость ситуации на курсе играет большую роль в решении этюдов. Один из курсов режиссерского факультета ГИТИСа состоял преимущественно из иностранных студентов, обучающихся в Москве. Они показали наблюдения, которые русские студенты не могли исполнить с такой достоверностью, — для нас это казалось экзотикой, для них — повседневной жизнью. Так, например, был показан превосходный этюд «Петушинный бой», действие его проходило в деревенском кабачке. Здесь были интересны и посетители, разыгрывающиеся между ними страсти, и равнодушный, привыкший ко всему хозяин кабачка, и азартный посетитель, проигравший свое не очень большое состояние. И, конечно, сами петухи, отчаянные бойцы, коварные и благородные, жестокие и сентиментальные, плачущие при виде поверженного соперника и добивающие его последним ударом.

Перечисляя большое количество этюдов, названия зверей и птиц самых различных видов, остановимся только на тех работах, в которых присутствует «судьба» животного, его «мысль», схожие с человеческими. Студент Ш. показал орленка, который учится летать. Первые робкие шаги, утверждающие его на земле. Вот он уже передвигается самостоятельно, но этого мало — его тянет вверх, туда он глядит не отрываясь. В глазах — зависть к своим старшим братьям, влюбленность в небесные просторы. Орленок пытается взмахнуть крыльями. Неудача! Он не смог оторваться от земли. Настойчивые попытки овладеть непослушными крыльями, заставить их подчиняться себе, сменяющаяся гамма чувств: надежда, испуг, отчаяние, упорство и, наконец, — торжество победы. Настоящий человеческий характер! Мне довелось во время показов этой работы не раз видеть слезы на гла-

зах у зрителей.

Студент И. играл петуха, заносчивого, агрессивного, вздорного, но который при встрече с достойным противником не выдержал, струсил. В противовес обычным штампованным решениям студент нашел свою краску в характере «героя»: он покидает владения, не теряя достоинства, это был победитель, которому случайно нужно уйти с поля боя.

Студент Ц. придумал совсем не динамичный сюжет: зарождение и формирование... эмбриона гусеницы. Двое студентов сыграли жирафа — шею и голову играл один, ноги — другой. Получился некий донкихот: мечтательный взор, устремленный в неизведанные дали, и ноги, живущие в быту, в повседневной жизни. Сюжет строился на конфликте между шеей, направлявшей голову к облакам, и ногами, желавшими жить спокойно, без романтики.

В клетке сидит сытый попугай (студент Б.), разорвавший все контакты с надоевшими посетителями. Его «зерно» — презрение к окружающим, чувство своего превосходства.

Студент Л. долгое время следил за обезьяной, которая в свою очередь следила за мухой, и показал нам результат своих наблюдений. Он сидел совершенно неподвижно, потом насторожился — услышал жужжание мухи. Муху играл другой студент, пользуясь только звуком, точно воспроизводящим все перипетии этой захватывающей драмы, демонстрируя умение общаться и импровизировать. Глаза обезьяны ожили, но только глаза. Муха резвилась на просторе. И неожиданный, незамеченный нами рывок обезьяны — и тишина. И снова неподвижность. Так повторялось несколько раз. Казалось бы, что особенного в этюде? Исполнителям удалось показать необычайную внутреннюю собранность, умение выждать момент для победы, тактику сражения.

Студентки Ж. и М. взяли за основу этюда стихотворение детской писательницы Агнии Барто «Бяка — Закаляка». Девушки придумали совершенно невероятное животное, среднее между тигром и... амебой. В итоге игры слезы: «Я ее сама выдумала!». В этом этюде был точно продемонстрирован тезис Станиславского о детской непосредственности игры в животных.

Студент училища Щукина показал Кикимору — нечто чудовищное по концентрации человеконенавистничества. Зоологически это существо было непонятно, но «по зерну» очень убедительно и ярко выражено пластически.

В подобных фантастических этюдах выявляются юмор, фантазия. Как, например, увлекательно посмотреть этюд о динозавре, ведь его вряд ли видели даже самые маститые педагоги, а нужно убедить всех в достоверности персонажа и, главное, проникнуть в его внутренний мир, показать причину возникновения такого этюда — что он говорит людям. Несколько студентов сыграли осьминога. Нужно признаться, что я при первом показе долго не мог прийти и себя, — совершенно неожиданно выросла тема фашизма, опутывающего щупальцами весь мир, все живое, неотвратимое и беспощадное чудовище, приближающееся к жертве спокойно и неизбежно. Этюд потребовал чрезвычайно кропотливой работы над пластикой, над приведением к синхронности действие всех щупальцев. Самым интересным в процессе демонстрации этюда оказалось именно взаимодействие этих щупальцев: при точности движений этюд каждый раз был исполнен с импровизаторской легкостью, с новыми деталями. Исполнители настолько чутко ощущали друг друга, что их движения никогда не теряли коллективной устремленности.

Некоторые студенты берут темы этюдов из картин И. Босха — это бывает достаточно интересно, но несколько рационально. В таких работах за стремлением удивить педагогов и товарищей теряется цель этюда, непосредственность и обаяние.

Чрезвычайно важно отметить, что выбор объекта для этюда дает возможность понять личность студента — она проявляется в своем существовании. Например, студентка П. играла пантеру. Этой студентке присуще самолюбование, она напоминала провинциальную актрису на ампуле «вампа». И впоследствии, играя самые разные роли, она старалась наполнить их мелодраматизмом. Студент Ш., показавший орленка, был и в жизни чистым, влюбленным в искусство юношей, трепетно делающим первые шаги в театре.

Многие студенческие этюды на наблюдения за животными перешли на эстраду, настолько они были выразительны. К. Райкин иногда показывает номер, состоящий из его школьных упражнений: дрессированный медведь на задних лапах, унижающийся из-за подачи; презрительно флегматичный верблюд; щеголь-фазан, безумно нравящийся сам себе, — он очень глуп и тщательно скрывает свое куриное родство. Актер сопровождает показ небольшими новеллами о жизни животного, «круге его интересов», дает примечательные факты из его «биографии». Это очень сближает животное с человеком, его проблемами. Л. Яр-мольник показывает цыпленка-табака и, как ни странно, в этом также есть мысль о бренности всего земного, конечно, не в драматическом плане. Такие этюды-номера стали на многих торжественных творческих вечерах и юбилеях желанными гостями.

Обычный недостаток студенческих этюдов — банальный сюжет, фиксирующий лишь внешние признаки поведения животных. Повторяется одно и то же: птичий двор, ссоры кур из-за петуха, собака конфликтует с кошкой, обезьяны ищут блох друг у друга в голове. Даже этюды, в которых действуют хищники, и те не поднимаются выше нападения на жертву, дележа добычи.

Однажды студенты познакомились со «Сказками-подсказками» Льва Гаврилова, напечатанными в журнале «Аврора». Эти истории открыли совершенно новый путь для поисков сюжетов. Вот одна из них:

«Человек и дельфин

Экспериментатор дал дельфину рыбу и попросил:

— Скажи: ма-ма.

Дельфин ни гу-гу.

Человек дал ему еще одну рыбу и снова попросил:

— Скажи: ма-ма.

Дельфин ни гу-гу.

Тогда Человек достал третью рыбу. Дельфин покачал головой и сказал:

— Я больше не хочу. Спасибо».

Прекрасная основа для разработки подробной схемы своеобразных отношений.

Этюды о животных широко практикуются во многих театральных школах мира. Я видел такие упражнения в Болгарии, Румынии, Германии. Когда наши педагоги посещали Лондонский драматический колледж Bate1a, студенты первого курса показали им целый раздел наблюдений за животными. Занятия проводились в рамках изучения системы К. С. Станиславского и подтвердили, что английские педагоги и студенты серьезно стремятся овладеть основами этого учения. Учащиеся демонстрировали и умение передать внешнюю характерность изображаемого животного, и умение направлять свое внимание, органично, остро и точно реагировать на предлагаемые обстоятельства и их изменения. Наиболее интересной для наших педагогов была вторая часть урока. Студенты должны были придумать этюды, в которых действовали люди, по своему «зерну» напоминавшие сыгранных только что животных. Особенно понравился этюд без слов — девушка-ящерица и юноша-ленивец приходили в кафе, хозяином которого был орангутанг. Другой этюд, построенный на монологе Ричарда III, не монтировался с образом животного — студент излишне увлекся технической задачей и упустил более серьезные художественные проблемы, связанные с шекспировским материалом.

Следующая ступень в обучении — переход от этюда к1 отрывку. Этюд постепенно подводит исполнителя к решению сценического образа: все последующие занятия покажут, что этюд бы не простым упражнением, не имеющим отношения к дальнейшей творче-\* ской работе, а являлся действенной помощью в поисках образа.

Студентка Г. в сцене «Мадрид» по И. Бунину играла молоденькую проститутку, ищущую не только заработка, но и человеческого тепла. Девушка, попав в уютную комнату, старается обогреться, найти уголок, в который можно забиться, свернувшись в клубочек. И стало понятным отношение к ней хозяина квартиры, его искреннее человеческое участие. «Как мышка!» — воскликнул один из зрителей-студентов; оказывается, он угадал творческий ход исполнительницы.

Во французской пьесе М. Маринье «Любо-дорого» острая ситуация: лотерейный билет, выигравший шесть миллионов франков, случайно попал в чужие руки. Виной тому — любовница обладателя билета. Он требует обратно свой билет, она отказывается: «Это невозможно!». На репетиции партнерша подсказывает: «Бросайся на меня, как тигр!». Студент налету подхватывает совет, опускается на четвереньки, как бы готовясь к прыжку, подбирается, замирает, и — великолепная находка — медленно облизывает губы, как бы чувствуя заранее вкус мяса. Зверь!

Студент X., исполнитель роли Эзопа (пьеса Г. Фигерейдо «Лиса и виноград»), определил «зерно» своего героя неожиданно многопланово: «Лев, притворяющийся дворцовым псом». Был показан интереснейший отрывок (студенты работали самостоятельно): Эзоп лежал на циновке под лестницей, стараясь быть незаметным, он все время как бы боялся удара, прятал голову, но когда он выпрямлялся, мы сразу же чувствовали его грозную силу. «Зерно» Эзопа подтолкнуло исполнителя роли Ксанфа к аналогичному решению: уговаривая Эзопа помочь ему выйти из трудного положения, царь становился на четвереньки и подползал к лежащему Эзопу. Ксанф терял человеческое достоинство, а Эзоп из жалкого пса неуловимым изменением пластики превращался в гордого льва — царя зверей.

Современный театр требует от актера и режиссера умения находить смелые и неожиданные решения при перенесении драматургических или прозаических образов на сцену. Можно упомянуть такие пьесы, как «История лошади» по Л. Толстому, «Маугли» по Кипплингу, произведения А. Кима и т. д. Один из своеобразных и интереснейших писателей нашего времени Фазиль Искандер написал

философскую сказку «Кролики и удавы», рассказывающую о системе тоталитарного государства. Во взаимоотношениях этих животных легко прочесть современные общественные коллизии. За масками зверей видны достаточно знакомые человеческие черты (в такой обнаженности таится некоторый недостаток сказки). Выступая по телевидению в марте 1988 года, Искандер сказал, что полноту человечности писатели начинают находить в животных: «Нас потрясают человеческие черты в животных».

Студент Б., режиссер, взял для работы сцену кролика Задумавшегося и удава Возжаждавшего. Главная мысль автора — в словах кролика Задумавшегося: «...Я понял, что их гипноз — это наш страх. А наш страх — это их гипноз». Страх как основа общества, держащегося на жесткой диктатуре. И решить эту мысль образно можно через пластику, через мизансцену-метафору.

Сцена была поставлена по всем правилам психологического театра, но с одним просчетом — не были учтены исходные пластические посылы, психофизические качества животных: стойка удава, гипнотизирующего кролика, подчиненность кролика его взгляду, пластическое поведение обоих персонажей было не разработано. Режиссера не заинтересовало то, как ползет удав, принаравливаясь к поглощению жертвы, как не может кролик оторвать взгляда от глаз удава, как его прыжки в стороны совпадают с движением тела удава и т. д. Ф. Искандер пишет о кроликах, «застывших в сентиментальных позах обглаживания свежих стручков или хрумканья капустными листьями», — эта деталь тоже ушла. Немигающие, незакрывающиеся глаза удава — великолепная характеристика!

Автор дает точную партитуру поведения действующих лиц: «Один кролик во время гипноза, уже притихнув, уже погруженный в гипнотическую нирвану, вдруг подмигнул удаву глазом, покрытым смертельной поволокой. Удав, потрясенный этой медицинской новостью, приостановил ритуал и посмотрел на кролика. Кролик притих. Тогда удав решил, что это ему примерещилось, и снова, выполняя ритуал гипноза, опустил голову и уставился на него своими незакрывающимися глазами. Кролик совсем притих, глаза его покрылись сладостной поволокой, но, только удав хотел распахнуть свою пасть, как тот снова подмигнул ему, словно что-то важное хотел ему сказать. Удав снова приостановил гипноз, но кролик снова сидел перед ним, притихший и вялый».

Студенты, работавшие над сказкой Искандера, не использовали возможностей, тающихся в ней. И обратный пример: в этюде на тему о грозном начальнике и нашкодившем подчиненном исполнители использовали ассоциацию с кроликом, которого пытался проглотить удав. И сразу этюд засверкал интересными приспособлениями, яркими мизансценами.

К часто повторяющимся ошибкам относится и некоторое непонимание сущности задания. Студенты увлеченно, не жалея сил, изображают волков, медведей, тигров, даже спрутов, не говоря о крысах и т. д. Их нельзя упрекнуть в отсутствии активности, даже эмоциональности. Но они почему-то выполняют свои этюды «по-настоящему» — их собаки, крысы бегают на четырех ногах, т. е. на ногах и руках, так, как делают это животные, справедливо именующиеся четвероногими. При этом пропадает суть — натуралистическая точность изображения заслоняет ассоциацию с человеческим характером, проблемы тигров и медведей не становятся проблемами людей. Когда исполнители встают на «две ноги», они сразу чувствуют себя по-другому — и физически это (безусловно!) легче, и появляется новый, главный интерес — наполнение чувствами, мыслями, стремлениями людей.

Не могу удержаться, чтобы не привести рассказ народного артиста СССР Е. Лебедева о том, как он в самом начале своей работы репетировал в Грузинском русском ТЮЗе роль пуделя Артемона в «Золотом ключике». Когда актер получил эту роль, то был возмущен: ему было стыдно говорить окружающим, что он будет играть... собаку! «Я смеялся над Студией Станиславского. Я не хотел играть собак, я не хотел играть животных. Мне было смешно, я издевался. Я с высоты ролей Фердинанда, Карла Моора, Ромео смотрел на пуделя Артемона как на что-то ничтожное, унижительное, оскорбительное, и не понимал, какой «клад» таится в пуделе Артемоне, какую огромную ценность я приобрету в других ролях через пуделя Артемона, через собаку. Какой незаменимый урок актерского мастерства мне преподал «Золотой ключик». Что такое собака? Где в ней человек, где в ней человеческое? А получилось все наоборот. Собака — человек. Она умнее человека, она добрее человека, она вернее человека. Чем больше я играл человеческого, тем больше появлялось собачьего. На спектакле мне мешала моя маска; закрывала человека, закрывала мои глаза. Зрители не видят моего лица, не видят моих глаз. Они видят только маску, собачью маску, невыразительную, с пустыми дырочками для глаз. Зачем мне было столько мучиться, искать, чтобы потом все это закрыть, уничтожить? Я сорвал эту маску. Я открыл свое лицо, свои глаза — и все увидели собаку... Маска была натуральная, совсем собачья — и не походила на собаку. Мое же лицо — человеческое — на сцене становилось собачьим.

Понял! На сцене не все натуральное становится узнаваемым. Условность ближе к натуре, она

живее, в ней заключен театр. Но я же это знал. Меня этому учили в театральной школе! Я только знал, но не понимал.

Если бы мы все знали и понимали вовремя. Я тогда не понимал, что значит для меня пудель Артемон<sup>1</sup>. Именно этими словами большого мастера хотелось бы закончить рассказ о значении школьных упражнений.

---

<sup>1</sup> Театр. 1968. № 9. С. 114.

## Из программы «Режиссура и мастерство актера» ВТОРОЙ КУРС

Если на I курсе главным, определяющим учебный процесс было все, что связано с восприятием, то на II курсе таким ключевым педагогическим понятием становится восприятие автора.

Момент встречи с автором для II курса является решающим: погрузиться в мир идей и образов того или иного писателя. Присвоить и соотнести его с современностью. Воспитывать вкус к художественным достоинствам автора; любовь к содержанию, интерес к теме, сюжету, композиции, выразительным средствам, стилю автора.

Именно этим должны заниматься педагоги и студенты, работая над отрывками из прозаических, поэтических и драматургических произведений. В центре внимания должно находиться авторское «зерно», которое так или иначе формирует жанровое ощущение материала, являясь сердцевинной и сущностью выбранного рассказа, повести, пьесы.

Основополагающей должна стать мысль Вл. И. Немировича-Данченко о триединстве жизненной, социальной и театральной правды

Начиная новый этап обучения, необходимо помнить о том, что II курс — продолжение и развитие того, чему обучались студенты на I курсе. Таким образом, второй год обучения должен стать серьезной школой изучения пьесы, уроками всестороннего исследования материала: изучением пьесы и автора для студента-режиссера и изучением драматургического материала роли — для студента-актера.

На II курсе усиливается дифференциация режиссерских и актерских занятий.

В мастерской должна быть создана подлинно творческая обстановка, при которой уже в самом выборе авторского материала, в процессе постижения поэтики автора выявляется и формируется индивидуальность студента.

### Режиссура

Начинается новый, важный этап в процессе воспитания будущего режиссера: происходит встреча с литературным и драматургическим материалом, делаются первые попытки проникнуть в замысел автора и изучаются пути его воплощения.

«Как сохранить активность творческого процесса? Как сохранить свое «я» при встрече с драматургом?» — спрашивает М. О. Кнебель в «Поэзии педагогики». Ответ на эти вопросы, вероятно, заключается в таких простых педагогических заданиях, которые сначала пробуждают интуицию студента, затем направляют ее на освоение образной системы и интонации автора.

В третьем и четвертом семестрах продолжается работа над освоением элементов режиссерского мастерства, но внимание концентрируется на детальном изучении драматургической первоосновы и режиссерском анализе пьесы, который включает в себя следующие этапы:

1. Режиссерское прочтение пьесы: эмоциональное зерно произведения, идейно-образное видение спектакля как первоначальное возникновение, предчувствие замысла.

2. Проверка замысла и возникшего образа спектакля через анализ пьесы:

а) тема произведения, ее актуальность для зрителя; необходимость целеустремленного раскрытия темы; исторические условия эпохи создания произведения; ознакомление с материалами, раскрывающими показанную в пьесе действительность: историческими, научными, литературными, публицистическими, мемуарными, иконографическими;

б) идея драматического произведения, его сверхзадача; мировоззрение драматурга;

в) основной драматический конфликт и отношения действующих лиц в этом конфликте, сквозное действие и расстановка персонажей пьесы по отношению к нему (развитие действия и контрдействия);

г) события пьесы как этапы непрерывно развивающегося сквозного действия; «зигзаги» движения пьесы;

д) выявление характеров действующих лиц на гребне событийного ряда;

е) определение сквозного действия каждой роли, ее образное «зерно»; перспектива артиста и перспектива роли;

ж) атмосфера, в которой живут и действуют персонажи;<sup>1</sup>

з) образный строй актера, сравнения, метафоры, гиперболы, ассоциативные ряды, особенности лексики и пунктуации, природа ремарок автора;

и) структура пьесы и ее композиционные особенности;

к) стилевая и жанровая характеристика пьесы.

«Режиссеру надо проникнуть в авторское конкретно-чувственное опущение мира, научиться мыслить в стилистике избранного драматурга», — говорит А. А. Гончаров.

Этот этап завершается письменной курсовой работой — режиссерским разбором выбранной каждым студентом-режиссером пьесы, формы, объем и количество таких работ могут быть самыми разнообразными. Форма изложения замысла — составная часть замысла.

Чтобы вся работа курса не свелась к теоретизированию, нужно параллельно использовать все возможности непосредственного, неумозрительного, интуитивного проникновения в литературный материал: этюдные пробы, упражнения-игры по освоению быта и манер эпохи, импровизации, помогающие погрузиться в атмосферу той или иной только что разобранный сцены. Необходимо искать и находить практические пути погружения в образную, поэтическую стихию избранного автора, так как «современное образное мышление», — подчеркивает А. А. Гончаров, — предполагает и метафору, и гиперболу, и символ, и все другие средства, которыми располагает театральное искусство».

Одна пьеса разбирается на курсе художественным руководителем мастерской или педагогом режиссерской группы в качестве образцового примера. Этот разбор должен стать предметным уроком слияния подробности существования актера с образным развитием действия в ощущении целого.

В практические занятия по режиссуре входит ассистентская работа над отрывками, осуществляемая педагогами по курсу «Мастерство актера». Работая в качестве ассистента, студент учится объединять теорию и практику. От анализа произведения он подходит к элементам замысла и их воплощению.

Ассистентская работа студентов предполагает подбор литературных, иконографических и других материалов к пьесе, из которой взят отрывок, подготовку специальных докладов на эту тему, организацию экскурсий для изучения действительности (посещение заводов, сельскохозяйственных предприятий, исследовательских институтов, музеев и т. п.). И главное — проработка в самостоятельных репетициях заданий, которые даются педагогом по мастерству актера на занятиях с подгруппой. Вспомним еще раз А. М. Лобанова: «Режиссеру надлежит разбудить духовный мир актера, добиться от актера «встречного творческого плана», ибо только в результате взаимодействия творческих планов режиссера и актера рождается подлинно художественное произведение. Режиссер является воспитателем и психологом, который своими мыслями призван не только разволновать актера, но и разбудить в нем способность творить самостоятельно».

В четвертом семестре студенты показывают композиции на тему пьесы, сделанные ими самостоятельно. Репертуар педагогических и самостоятельных работ утверждается на заседании кафедры. Исполнителями ролей в отрывках являются студенты данной мастерской (актеры и режиссеры). В работе над самостоятельными отрывками-композициями студенты используют знания, приобретенные в ассистентской работе, и теперь проверяют их на собственной практике. При подготовке самостоятельных работ проводятся постоянные консультации педагогов. Цель этих консультаций состоит в том, чтобы студент все время помнил о главном принципе работы над отрывками из пьесы: идти от целого к частному. От всей пьесы — к отрывку. От идеи пьесы — к идее отрывка. От образного «зерна» всей пьесы — к образности сочиненной студентом композиции. Как при разборе, так и при сценической реализации.

Ставя отрывок или композицию, студент должен выбирать их и решать таким образом, чтобы в отрывке звучала главная мысль пьесы в целом, чтобы в нем прочитывался образ спектакля, жанр и стиль автора. Ставится не кусок, а как бы художественное целое, не отрывок, а как бы вся пьеса. Более того, не только эта пьеса, но и автор в более широком понимании: Гоголь, Чехов, Вампилов, Платонов.

Важным этапом работы является умение распределять роли в отрывках. Надо, чтобы студенты научились мотивировать назначение исполнителя в зависимости от реальных и потенциальных возможностей творческой индивидуальности актера. Распределение ролей в самостоятельных работах обсуждается и анализируется на занятиях режиссерской группы.

Особое внимание следует обратить на работу студентов над инсценировками. Умение создать инсценировку, переложить произведение прозы или поэзии на сценический язык — существенная, необходимая часть обучения режиссеров. При изучении этого раздела учебной программы выявляется и воспитывается литературный вкус, умение перевести произведения иных художественных

структур на сценический язык, обостряется ощущение событийной, действенной природы драматического искусства, чуткость по отношению к автору и к театральным выразительным средствам. Такие задания не только чрезвычайно полезны в учебном процессе, но и вооружают будущих режиссеров специфическими навыками, необходимыми им в дальнейшей работе с авторами в театре.

На экзамены по режиссуре в конце четвертого семестра выносятся: показ самостоятельных работ, письменные работы, представляющие собой режиссерский разбор пьесы (русская или зарубежная драматургия).

### **Мастерство актера.**

На занятиях по мастерству актера обе группы студентов (и режиссеры, и актеры) осваивают основы действенного анализа пьесы и роли, учатся естественно действовать в рамках предлагаемых обстоятельств и текста, заданных автором. Поэтому в центр внимания постепенно входят проблемы словесного действия. Но сохранение выработанного на I курсе импровизационного самочувствия и личностного подхода к жизни актера на учебной сценической площадке (действие от себя, от своего «я») по-прежнему остается первейшей заботой педагогического состава мастерской, несмотря на большую и все увеличивающуюся заданность многих параметров актерского поведения.

Это первая встреча студентов как актеров с авторским текстом, первая попытка собственного сценического прочтения пьесы. Впервые ставится задача раскрыть идею произведения через сценическое действие.

«Умение выявить невысказанную мысль — основа новой техники актерской игры», — писал А. М. Лобанов. Работа должна быть направлена на поиски органического поведения в предлагаемых обстоятельствах и на раскрытие действенной природы слова. Работая над ролью, студенту надо определить логику поступков действующего лица, а затем, поставив себя в предлагаемые обстоятельства, сделать его поступки как бы своими поступками, мысли и слова как бы своими словами, обстоятельства его жизни — фактами своей биографии.

## А. А. Гончаров ВСТРЕЧА С АВТОРОМ

Второй курс — важнейший этап в процессе воспитания режиссера. Переход к авторскому материалу — первая встреча с драматургией, создание замысла и изучение путей его воплощения — содержание курса. Очень важно сделать такой переход органичным и помнить о необходимости воспитания в молодом художнике главного: живой, чувственной конкретности постижения жизни, воспринятой и воплощенной сквозь призму авторского материала. За многие годы существования режиссерского факультета выкристаллизовалось такое распределение учебного материала по годам обучения.

Первый курс — школа. Элементы актерского мастерства и элементы режиссуры; импровизационное самочувствие живого актера и самодельные этюды студентов.

Второй курс — анализ пьесы и роли. Глубокое и трезвое осознание вторичности собственной профессии, то есть фундаментальной зависимости творчества актера и режиссера от творчества писателя-драматурга; первые шаги в освоении литературного материала, предлагаемого автором. Импровизации на тему авторского текста. Этюды как метод разбора пьесы.

Третий курс — замысел пьесы и роли. Прочтение и переосмысление автора. Теория и практика: создание режиссерского плана постановки пьесы и реализация части его в виде самостоятельной режиссерской работы. Организация импровизационных моментов «жизни человеческого духа» в жестких рамках спектакля.

Четвертый курс — ассистентская работа студента-режиссера в спектакле и вокруг него. Работа актеров в спектакле при помощи студентов-режиссеров и под наблюдением и руководством педагогов.

Пятый курс — режиссерская работа студента над дипломным спектаклем (постановка, педагогика и организация) при интенсивных консультациях педагогов.

Естественно, что возможны варианты и сдвиги во времени, а также перестановка учебной тематики, но они в каждом конкретном случае требуют дополнительной мотивации и оправдания той или иной педагогической индивидуальностью руководителя курса.

128

Невозможно переоценить воспитательную роль литературы и драматургии как вида литературы в формировании будущего режиссера и артиста. И вкус, и любовь к литературе следует прививать, разумеется, с первых дней обучения в институте. Мы уже на первом курсе начинаем этот важнейший раздел поиска драматургического материала. Студентам предлагалось подобрать современное литературное произведение (рассказ, новеллу, повесть и т. д.) и на этой основе сочинить этюд. Но тогда текст возникал в процессе сочинения этюда. То была первая попытка «соотнести и присвоить» себе предложенные автором обстоятельства.

На новом этапе постоянный поиск, которым всю жизнь занимается режиссер, предполагает интерес к авторской первооснове драматургического произведения и, прежде всего, к действенной природе литературы для театра. Впоследствии мы подробно проверяем драматургию в будущих режиссерских планах «действенным анализом».

В поиске драматургического материала для учебных и самостоятельных работ студентов надо (и это главное!), чтобы избираемый материал был созвучен современности. Понятие основного конфликта, определяющего тему произведения, построение сюжета и событийный ряд, решающий идейную основу художественного произведения, жанр и, наконец, все средства художественной выразительности произведения драматургии должны стать предметом обсуждения на общих занятиях курса.

Чрезвычайно важно подходить к выбору художественного произведения для работы с позиций целого, образного осмысления его сути. Пусть этюды на «эмоциональное зерно», знакомые уже по первому курсу, станут первой разведкой новой области творчества. И разговор о социальной необходимости темы произведения, о жанре — (под каким углом автор смотрит на жизненный материал) — должен стать предметом творческого обсуждения. Пусть выбор и поиск литературного материала развяжет режиссерскую инициативу и станет одним из способов воспитания вкуса и требовательности к первооснове произведений театрального искусства.

Нужно не бояться включения в публичный показ промежуточных, «незавершенных» этапов работы. Это расширит диапазон, сделает более разнообразным «ассортимент» зачетных и экзаменационных показов. Можно включить в них и иные, менее привычные формы отчета о проделанной рабо-

те: этюдные прогоны пьесы, акта, картины; импровизации на тему пьесы и ее ситуаций; театрализованные доклады о материалах, собираемых студентами для спектакля; письменные разборы пьес и студенческие режиссерские экземпляры; разнообразные по форме и величине практические режиссерские заготовки к спектаклю (ритмические эскизы, пробы атмосферы, импровизированные и заготовленные серии мизансцен, жанровые и стилистические наброски к будущему спектаклю); «психологические эксперименты» и «игры», придуманные режиссерами-студентами для этого спектакля; поиски и пробы разными студентами оригинальных решений на материале одной, общей для всех сцены из пьесы; стенды с иконографией, выставки рабочих эскизов оформления и т. п. — расширить, так сказать, показ, демонстрацию «режиссерской кухни» студентов. Окружить экзамены и зачеты по режиссуре самой разнообразной творческой атмосферой — вынести на зачет или экзамен не только прямые результаты занятий, но и их настрой, рабочие заготовки.

Инициатива поиска драматургии будущими художниками театра должна воспитать вкус к приёмам времени, определяющим соответствие сегодняшнему театру. Надо искать произведения прямого контакта сцены и зрительного зала, когда вспыхивают искры любви, правды, гражданской совести, мгновенно объединяющие зрителей в одном порыве. Из всех искусств только театр способен на такое. В этом поиске материала студенту должно быть ясно, что выбор определяется социальной необходимостью, а не только достоинствами драматургии как таковой. Дело не в сегодняшней театральной ситуации, но шире — в социальной, в общественной, культурной и даже государственной.

Не забудем, однако, что есть периоды в жизни искусства, когда происходит смена эстетических воззрений, когда исчерпывает себя круг тем и характеров, уже освоенных и затертых до штампа художественным сознанием. Конечно, жизнь дает новые импульсы театральным идеям, но и в самой жизни должна произойти кристаллизация тех противоречий, которые питают сцену. Театр переживает особенный подъем, когда в обществе появляется новый герой. Выбранный материал, выбранная пьеса должны иметь аналогию в жизни, существовать и быть разыгранными в жизни, и этим, прежде всего, должны определяться их художественные достоинства.

Развязанная инициатива в выборе литературы должна будить интерес и внимание к периодике, толстым журналам, новой литературе и

драматургии, где молодому художнику театра можно найти больше соответствий могучим словам: «соотнести и присвоить».

Наверное, учитывая важность выбора авторского материала, следует серьезно подготовить его прочтение. Важно, чтобы обстановка, в которой происходит первое восприятие, была тщательно организована, т. к. уже при первом чтении начинает формироваться «предчувствие замысла» будущего спектакля. Пусть студенты отдадут себе отчет, почему нравится или не нравится прочитанное и зачем его следует принять или почему отвергнуть.

При первом чтении редко само собой приходит определение «эмоционального зерна» — «сердцевины и сущности» произведения, чаще возникают вторичные ассоциации и штампы, могут заинтересовать и его периферийные достоинства, и именно поэтому важно, чтобы сначала была вскрыта действенная структура произведения.

Образное мышление надо предпослать началу работы и особенно при переводе других видов литературы в театральную. Драматургическое построение должно быть уже подчинено «предчувствию сценического замысла» композиции будущего спектакля. Нельзя думать о возможности механической переделки одного вида литературы в другой, театральный, где главным выразителем является человек, актер, его мысли, действия и поступки. Достоинства и недостатки драматургического материала, события, движение сюжета, жанр изложения, характеры действующих лиц, язык, композиция — все должно рассматриваться с позиций осмысления главного — образного движения сюжета пьесы и спектакля.

Скажем, в работе над «Кухней» Уэскера мы считали главным бунт против нудной, будничной «кухонной модели» общества с его убогими интересами. В «Выборе» Бондарева — «пересмотр» своих полотен художником, возникшие картины пережитого, версии верно и неверно избираемого в жизни. «Вдовый пароход» Грековой будет верно понят, если представить себе поминки умершей Анфисы, как преклонение перед женской стойкостью, материнской любовью, дружбой. Так возникает сострадание к солдатским вдовам.

Я не мог себе представить драматического воплощения «Клима Самгина» Горького без возникшего сначала «двойника в зеркале» на «обыске» Самгина, в котором разоблачается вся неприглядность двуличия, конформизма и индивидуализма, приведшего к предательству. Наверное, не возник бы деревянный алтарь в оформлении «Леди Макбет

Мценского уезда» Лескова, если не увидеть в повести «жертвенные приношения любви» Катерины Измайловой и т. д.

Только измеряя образным эквивалентом суть произведения, можно представить себе сценическую редакцию пьесы, работу над композицией инсценировки, изменением и сокращением текста.

Зритель благодарен театру за доверительную исповедь о проблемах жизни. Во вскрытии этих проблем ведущая роль принадлежит драматургии. Принимая пьесу, театр тем самым заявляет о своем интересе к жизненной теме и берет на себя обязательства в художественной форме раскрыть содержание произведения. Необходимо, чтобы пьеса увлекла прежде всего режиссера, а затем через замысел спектакля и артистов, художника, композитора, руководителей цехов — весь коллектив. Без этой увлеченности невозможен целеустремленный творческий процесс. Драматургия, в свою очередь, обогащается театром, который, создавая спектакль, становится ее соавтором. Образуется взаимодействие, в котором исходная позиция принадлежит драматургии.

Хорошая пьеса является источником интересного сценического замысла. Выбор пьес, в конечном итоге, определяет эстетическую программу театра. В формировании репертуара отражаются творческие принципы театра. Скажем:

Постановка проблем, которые волнуют современников.

Современная действительность — главный полигон деятельности и исканий.

Борьба за духовное начало в человеке, утверждение нравственных идеалов. Борьба за душу молодого человека.

Поиск новых ярких сценических форм в воплощении этих идей и т. д. и т. п.

Материал для создания спектакля театр берет из самой действительности. «Самостоятельно, а не только через драматурга, — говорил А. Д. Попов, — должен театр (авторы, режиссер, художник) воспринимать жизнь для того, чтобы создать собственное искусство».

Только исходя из своего собственного знания жизни, режиссер и актер определенным образом раскрывают пьесу, находят нужное сценическое решение. Необходимо, чтобы образы и идеи пьесы жили в сознании актеров и режиссера, обогащенные их опытом, извлеченным из самой действительности. Весь многосложный механизм театра «запускается в дело» волей и умением режиссера, его замыслом. Режиссер

132

должен быть вдохновителем и организатором художественного воплощения на сцене передовых идей.

Неоднократно приходилось убеждаться в том, что эпицентр зрительских интересов лежит в сфере больших гражданских проблем. Не пустяков и мелочей, а проблем государственных, общенародных, в каком бы аспекте мы их ни брали: социальном, психологическом, нравственно-этическом.

Взаимопонимание между театром и зрителем нарушается, если в театре ставятся маловажные проблемы. Еще Герцен утверждал, что театр — высшая инстанция для решения жизненных вопросов, что подлинное и жизненное театральное искусство всегда современно и выражает те аспекты жизни, которые волнуют зрительный зал. «Если в партере нету мыслей, которые вы собираетесь выразить своим спектаклем, если нету их в зрительном зале, то сколько бы вы ни старались, ничего из этого не произойдет, надо опрокинуть чашу, соответственную тому, что существует и живет в вопросах и требованиях зри-

■ тельного зала».

. 1

■ Волнующую тему надо изложить сегодняшним образным языком.

I Этого требует позиция активного вторжения в жизнь для утверждения  
| идеала красоты, мужества. На единицу сценического времени мы  
! должны предложить зрителю максимальное количество новой художе-  
: ственной информации. Обязательно новой и художественной, потому  
что вторичная информация не интересна и только дискредитирует  
! идею.

I Я вспоминаю в своей практике и Вицина, и Галлиса. Велико-

1 ■ лепные артисты, с замечательной школой и с замечательной спо-  
; собностью имитировать. Но уже тогда, когда я с ними работал над  
\ «Европейской хроникой», Галлис начал с того, что собственный про-  
филь — маску поместил перед собой на гримерном столике и стал

наклеивать на нее гумоз, сворачивать уши.

' Сейчас необходима другая подробность существования актера на сцене. И не случайно старшее поколение артистов Художественного театра играет совсем иначе, чем сегодняшние актеры. Когда вы смотрите на работы крупнейших артистов — Массальского и других — это кажется странным. Потому что с сегодняшней точки зрения подробности процесса там нет.

Этим вопросом занимался в свое время А. И. Лобанов. Как же он добивался этой подробности процесса? На репетициях он «выдавал»

133

результаты приспособлений и практически выстраивал физическую логику поведения. Эти приспособления выстраивали «стежку», по которой могли ходить такие артисты, как Соловьев, Хмелев, Якут. Вот тогда он строил эту физическую партитуру. Тот, кто не «бежал» по этой «стежке», тот практически не выполнял рисунок роли и оставался на обочине спектаклей. Режиссерский гений А. М. Лобанова заключался именно в том, что эту тропу, эту «стежку» физической логики поведения, которая тогда называлась приспособлением, он каждый день еще менял к тому же. Он, как из рога изобилия, сыпал эти приспособления, исходя из правды физической логики поведения характера.

Таким образом А. М. Лобанов заглянул в современную эстетику. А мы с вами сейчас начинаем забывать о том, что все-таки единственно материальная сторона нашего дела — это организация физической логики поведения. И она является отправной и решающей. Это то материальное, за что можно ухватиться, что можно наполнить собственным отношением. Никакое перевоплощение позавчерашним не бывает. Я вообще глубоко убежден, что слово «перевоплощение» стало спекулятивным. Только с того момента, когда человек присвоил себе способность мыслить от имени действующего лица, только с этой минуты наступает это перевоплощение. А все остальные внешние признаки характерности, да и даже характера, они мешают мне заглянуть в процесс, происходящий в человеке. А театр интересен именно этим. И этим, может быть, отличается от телевидения, кинематографа (хотя именно эти два искусства прокорректировали эстетику сегодняшнего театра). Крупный план дает возможность заглянуть в идущий в человеке процесс.

Следует нацелить всю нашу программу на процесс восприятия. Это надо воспитывать в артисте с самого начала. Кирпич бросили в воду — и пошла волна... Чем дальше от события идут волны поступков, чем больше артист способен реализовать в физической логике своего поведения способность реакции и воздействия на событие, чем больше его организм готов к восприятию, тем современнее этот артист и тем интереснее на него смотреть. И мыслить действительно надо научить не только режиссера, который просто обязан организовать, выстроить это воздействие на артиста. Но умение действительно мыслить надо воспитывать и в артисте. Прежде всего как способ существования на сцене.

■ . ■■;■■; и ■ \$« .ки-'<Щ:щщ~ №.■

134

Организация физической логики поведения — единственный путь. И второе — поэтизация и отбор этой физической логики поведения формирует в итоге образ. Отобранной поэтизированной партитурой физических действий можно сформулировать образность и восприятия, я посылаю со сцены. Всякий другой путь может быть иллюстрацией, занятым режиссерским комментарием к этому движению. А любая иллюстрация в психологическом театре чаще всего враг образности, шаг к представлению переживания. Еще в 1922 году К. С. Станиславский говорил: «А мы уже не театр переживания, а мы театр представления чувств».

Художник сегодняшний обязан яростно присваивать себе литературный материал и соотносить себя с характером, хотя чаще всего его соотнес я, дав ему эту роль. Значит, в его структуре, в его психофизике существуют соответствия будущему характеру. Если их нет, невозможно сыграть будущую роль. Важно «выпустить» только тех «молодцов», которые соответствуют характеру в течение 3 часов спектакля. И поэтизация, образность, к которой мы стремимся, рождается в результате отбора, только благодаря данному использованию человеческого «я» артиста.

Что же касается артистизма, — то это те грани индивидуальности, которые заразительны, и это их можно только развивать, улучшать, прибавлять еще ноты к существующей октаве, но если этого нет в индивидуальности, если не идут биотоки, то тут ничего не сделать. Даже с темой, которая волнует зрительный зал, ничего сделать нельзя.

Для проникновения в «сердцевину и сущность» принятой к постановке пьесы студентам необходимо расширить свое представление об авторе: читать другие его произведения, знать биографию автора и познакомиться с эпохой его жизни и творчества, заинтересоваться мемуарной литературой, изучить круг авторских интересов, читать критику о нем. Уж я не говорю, как важна может стать

встреча с живым автором. Все эти подступы к формированию замысла определяются лидерством, инициативой режиссерской профессии. И опять хочется заострить внимание на эмоциональном «образном» восприятии драматургического произведения.

Замысел — основа поэтического видения драматургического материала. Замысел должен организовать процесс воплощения, репетиционную атмосферу, подсказать особенности работы с актером, он определяет работу с художником, композитором, мобилизует все сред-

135

ства выразительности театра. По образному определению А. Д. Попова, замысел подобен горящему костру, из которого режиссер разбрасывает головешки во все направления будущего спектакля. И загорается этот костер, прежде всего, на материале автора.

Замысел откristаллизуется в результате работы над пьесой и является основой режиссерского плана. Поставить пьесу — это прежде всего увидеть очертания замысла через действенную структуру пьесы. Вопросы замысла как образного воплощения сверхзадачи спектакля приобретают особое значение в современном театре, где целеустремленная и художественная целостность стали непреложными принципами искусства. Остались далеко позади дискуссии о начале работы с «белого листа». Процесс рождения, формирования замысла строго индивидуален и определяется личностью художника. Но неповторимость, своеобразие каждого отдельного случая не исключает некоторых общих отправных моментов в творчестве различных художников. Их можно выразить в определенной последовательности:

Взаимосвязь художника с жизнью. В сознании художника идет накопление и отбор из жизни образных восприятий. Это и есть материал для возникновения замысла будущего спектакля.

Встреча с пьесой и автором. Гражданская взволнованность, соответствие затронутой темы требованиям жизни. Встреча режиссера и автора — это союз двух художников, которых волнует тема пьесы, когда гармонично соотношены их отношения к поставленной проблеме, их образное видение мира, особенности образного видения.

«Брожение замысла» и его предчувствие, когда действенная структура в будущем спектакле (отрывке, акте) принимает

••■, конкретные очертания, зримые формы, определяется характер решения всего спектакля и отдельных моментов и деталей.

; Определяется участие конкретных актеров, художников, выбор музыки, вырисовывается характер решения всего спектакля или отдельных мизансцен, детали и т. д.

4. «Озарение и вспышки сознания» в процессе воплощения замысла формируют спектакль, ведут к его реализации. Теперь темперамент режиссера, его представления, поиски выразительности обогащаются работой над всеми театральными компонентами. В соответствии с задуманным и образуется спектакль.

136

Вот на что, не откладывая на будущее, надо обратить внимание студентов II курса. Сегодня, когда они обучаются вместе с актерами, созданы все предпосылки для успешного теоретического осмысления и практического освоения методических основ работы режиссера над авторским материалом.

Очень важно, чтобы переход от импровизационных, очень часто бессловесных, немногословных и, во всяком случае, оснащенных своим собственным текстом этюдов к действию авторским словом, к овладению авторской художественной стилистикой, к более высокому виду импровизационного творчества осуществлялся плавно, без пагубных «скачков». Важно соблюсти постепенность освоения учебного материала — главный принцип педагогической работы. «Совместить и присвоить», сделать слова роли своими собственными словами при первой встрече с литературой удастся лишь в том случае, если учебный материал будет максимально близок студенту по его жизненному, гражданскому духу.

Первая встреча с автором осуществляется на режиссерском факультете в работе над инсценировками прозаических произведений. Таков педагогический мост, проложенный от этюдов к пьесе. Проза обладает рядом свойств, роднящих ее с оставленным на том берегу этюдом. Она в большей степени, чем драма, «стенографирует» жизнь. В прозе заключено множество необходимых режиссеру сведений, которые останутся «за кулисами» драматических произведений — биографии героев, их второй план, раздумья, их физическое самочувствие... Вместе с тем при работе над прозой никак не в меньшей, а, может быть, даже и в большей степени, чем в работе над драмой, возникает перед режиссером проблема трактовки произведения. «Стенограмма» должна быть расшифрована на языке театра. Рождение замысла, его формирование и воплощение — вот с чем сталкивается студент II курса.

Выразительные возможности режиссерского искусства проявляются прежде всего в работе с актером. На II курсе студенты впервые сталкиваются с проблемами словесного действия. Каким образом, не погрешив против стиля автора, жанра, не умалив достоинств литературного произведения, сделать своими поступки и слова своего героя? Путь от себя к автору — это и анализ событийного ряда, умение «совместить и присвоить» весь круг предлагаемых обстоятельств, умение думать, говорить. Овладение целым комплексом навыков, необходимых для выявления процесса «жизни человеческого духа» пьесы и роли.

Но работой с актером не ограничиваются задачи режиссера. Развитие пространственного мышления — насущная забота педагогики II курса.

Добавим еще, что эффективность воспитания может быть достигнута усилиями педагогов по всем без исключения учебным дисциплинам.

**О. Я. Ремез**  
**ПЕРЕВОД С ЛИТЕРАТУРНОГО**

С каждым театральным сезоном все чаще герои рассказов, повестей, романов, покидая книжную полку, отправляются на сценическую площадку и, попадая в иную эстетическую среду, обретают новые возможности художественного бытия.

Обилие подобного рода переложений становится характерной чертой современного этапа развития театрального искусства не только из-за ощутимой нехватки полноценных произведений драматической литературы, но и потому еще, что выразительные возможности театра в последние десятилетия настолько расширились, что ему оказался под силу художественный перевод на сценический язык произведений иных видовых структур.

И какие бы споры по этому поводу ни возникали, как бы ни пытались иные оппоненты отстаивать чистоту драматических жанров, процесс освоения театром большой литературы, начавшийся давно и развивающийся так успешно, разумеется, необратим. И тут заодно с театральной режиссурой идет театральная педагогика. Еще в те годы, когда увлечение постановками прозы не было столь повсеместным, инсценирование рассказов, отрывков из повестей и романов входило в обязательную программу обучения на режиссерском факультете, составляя весьма существенную часть преподавания на II курсе. Путь от импровизационного этюда к авторской драматургии не может миновать прозаического произведения.

Учебная программа строится таким образом, что рассказ предшествует отрывку драматическому.

И сегодня это окончательно утвердившееся педагогическое требование включает учебный процесс в орбиту большой театральной практики.

Помимо приобретения необходимых творческих навыков, овладения методикой работы с автором, исполнителями, художником, студенты вовлекаются в решение тех проблем и вопросов, которыми озабочено современное им театральное искусство.

В 80-е годы сокровищница сценических переложений пополнилась целым рядом ярких, талантливых работ: «Разгром» (Театр им. Вл. Маяковского, постановка М. Захарова, художник В. Левен-таль), «Тихий Дон» и «История лошади» (Большой драматический театр, постановка Г. Товстоногова, художник Э. Кочергин), «Драматическая песня» (Московский театр им. Пушкина, постановка Б. Равенских, художник В. Шапорин), «В списках не значился» (Московский театр им. Ленинского комсомола, постановка М. Захарова, художники О. Твардовская и В. Макушенко), «Леди Макбет Мценско-го уезда» и «Жизнь Клима Самгина» (Театр им. Вл. Маяковского, постановка А. Гончарова, художники М. Карташов и И. Сумбаташвили), «Берег» (Театр им. Гоголя, постановка Б. Голубовского, художник Э. Стенберг), «Собачье сердце» (ТЮЗ, постановка Г. Яновской), «И дольше века длится день» (Театр молодежи Литовской Республики, режиссер Э. Некрошюс) и др. Все это — собственно режиссерские переложения (в большинстве случаев сами постановщики явились авторами или соавторами инсценировок, либо принимали активнейшее участие в их создании), где перевод прозаических произведений на театральный язык совершался как бы непосредственно, минуя стадию дополнительной литературной обработки. Обретая возможность вывить свою точку зрения не только сценическими, но и драматургическими средствами, режиссер в каждом из этих спектаклей проявил свои художественные намерения полнее, нежели при работе над литературными переложениями или даже пьесами.

У всех упомянутых здесь постановок есть свои несомненные, уже достаточно признанные зрителями и критикой, достоинства. Каждая из них примечательна по-своему. «Разгром» и «Драматическая песня» интересны далеко не очевидными, неожиданными жанровыми решениями, которые, в конечном счете, оказались способами раскрытия авторского стиля. «В списках не значился» может служить наглядной иллюстрацией того, как литературные образы, входя в слои «атмосферы иной плотности», становятся пластическими. Постановка «Леди Макбет Мценского уезда» отмечена попыткой введения лубочных театральных средств в контекст жесткого, физиологического очерка Лескова. Переложение «Берега» привлекает удачно найденным сценическим приемом. Сочетание философской глубины и остроты театральной формы характеризует «Историю Лошади». «Тихий Дон» и «Клим Самгин» — уникальные случаи перевода огромного, многогранного романа на лаконичный язык драматического спектакля.

Театр излагает книгу по-своему. Это вовсе не означает, что он стремится к искажению перво-

источника или проявляет пренебрежение к его особенностям. Привычные, устоявшиеся представления подвергаются проверке, пересматриваются, казалось бы, незыблемые выводы, устанавливается прямой, непосредственный диалог с автором давно (или недавно) написанного литературного произведения. В итоге — перед нами словно бы и не инсценировки, а театральные сочинения, в которых знакомые романы, повести оборачиваются неизвестными гранями, а их герои обретают новые, подчас неожиданные качества. Существенно то, что смело подобранные жанровые ключи оказываются не только вполне уместными, но и способствуют наилучшему театральному выявлению жанрового своеобразия литературной первоосновы.

Неожиданности прослеживаются не только в жанровых решениях названных спектаклей, но и в их композиционных, формообразующих принципах. Временной и событийный ряд, избранный автором книги, оказывается отвергнутым, пересмотренным, перестроенным. Режиссер, по-своему прочитывая литературные произведения, не изменяет, но часто по-иному оценивает предложенные писателем обстоятельства. В зависимости от точки зрения, замысла автора спектакля они перегруппировываются, формируются наново. Иные из них понижаются в оценке, а другие, напротив, становятся существенными, решающими вехами — фактами, меняющими течение действия. А самые важные (по оценке режиссера) предлагаемые обстоятельства возводятся в ранг главного события драматургической версии, и такая перегруппировка литературных фактов, такая их переоценка, продиктованная сверхзадачей спектакля, определяет композицию вещи.

Очень часто завязки инсценируемых произведений не совпадают с завязкой драмы. Это уже давняя, традиционная особенность театральных инсценировок. М. А. Булгаков в своем переложении для театра поэмы Н. В. Гоголя «Мертвые души» извлек из последней, одиннадцатой главы первого тома разговор Чичикова с губернским секретарем. Этот диалог стал началом драматической композиции. Финал ее — сцена в тюрьме, куда помещен Чичиков и из которой с помощью взяток освобождился. Такое произвольное обращение с хронологическим рядом поэмы привело к стройности и законченности драмы.

Так же, как «начала» и «концы», часто перемещаются кульминации произведения, происходит вольная перегруппировка слагаемых повести или романа. Сон Обломова, достояние девятой главы первой части романа, в инсценировке Театра им. Пушкина переместился в самую высокую точку сценического действия — разрыв Ольги с Ильей Ильичом. Тут, как прозрение Обломова, как ответ на страстный вопрос Ольги: «Что сгубило тебя?» — возникали старая Обломов-ка, няня, родители, мужики — персонажи, хорошо известные по хрестоматиям. Сон первой части, «ничем непобедимый сон, истинное подобие смерти», соединился с бредовыми видениями героя, с «горячкой», когда «ум его тонул в хаосе безобразных, неясных мыслей» (конец третьей части), и его видениями, «будто в забыты», когда «настоящее и прошлое слились и перемешались» (четвертая часть, девятая глава). Это «воссоединение снов» — покойного, горячечного бреда и отрывочных воспоминаний — стало центром сценической композиции, кульминацией драматургии «Обломова» на сцене театра.

Может показаться, что произвольная композиция драмы разрывает ткань произведения, нарушает волю автора, искажает его намерения. Так ли это? Нет, ибо композиционные поиски нацелены на то, чтобы, напротив, сохранить в неприкосновенности авторский замысел, вернее сказать, найти ему адекватное выражение на драматическом, а затем и сценическом языке. Меняется ли сюжет? Да, если понимать его как численный ряд событий, эпизодов. Но если иметь в виду, что сюжет — это метод исследования действительности, то ему непременно и надо меняться, ибо способ исследования в разных пространственно-временных обстоятельствах не может быть одним и тем же.

Режиссерская трактовка прозаического произведения («точка зрения театра»), находя выражение в группировке событий, в композиции, вызывает к жизни тот или иной сценический прием. И в этой области существуют традиции.

«У нас есть чтец. И его слушают, затаив дыхание. Даже гораздо меньше слушают в перерывах, чем во время действия. Во время действия он решительно усиливает художественную эмоцию. Он сливается с тайной театра, с властью театра над толпой»<sup>1</sup>. Прием, предложенный в «Братьях Карамазовых» и «Воскресении» Вл. И. Немировичем-Данченко, явился художественным открытием. Театр не притворялся, будто играет драму. Нет, в эти вечера он перечитывал вместе с зрителем прозу Достоевского и Толстого.

Вместе с тем введение Чтеца никак не было уступкой литературе — в его существовании в спектакле, в его вмешательстве в жизнь действующих лиц таилась именно театральная условность. Мы не можем сегодня по достоинству оценить неслыханную дерзость, своеобразие и новизну этого

<sup>1</sup> Немирович-Данченко Вл. И. Театральное наследие: В 2 т. М., 1954. Т.2. С.298.

режиссерского решения потому, что видели и слышали множество различных «лиц от театра», Ведущих, Чтецов, Авторов в очень многих и самых разных спектаклях позднейших времен. Ближайшие и дальние потомки легендарного качаловского Лица комментировали действие сценических повестей, вмешивались в происходящие на подмостках события, общались со зрителями и героями спектаклей.

Не будем слишком строги к подобного рода повторениям. Прежде всего, следование традиции — не всегда подражание. Каждое новое произведение уже само по себе ставит «Лицо от театра» в новые сценические обстоятельства, а фантазия режиссера способна не только варьировать старый прием, но и сообщать ему совершенно иные функции. Когда в спектакле Г. А. Товстоногова «Поднятая целина» за кадром, по радио, звучит голос Автора — И. Смоктуновского, нам совсем не обязательно вспоминать о далеком вечере «Воскресения». Это само по себе убедительно.

Но дело даже не в разнообразии выразительных средств и не в изобретательности режиссера. Главное, что введение в спектакль голоса Автора продиктовано естественным стремлением сохранить в сценической интерпретации писательскую интонацию, дух литературного первоисточника. Тем же стремлением руководствуется режиссер и автор инсценировки, когда поручает ведение спектакля тому или иному действующему лицу. Это особенно оправдано, если повесть написана от лица героя.

Общие тенденции существуют и в пространственном изложении книг, в пластических решениях спектаклей. И тут можно различить весьма разнообразные художественные программы. Несколько абстрагированный, холодноватый мир спектакля «В списках не значился»; полновесная, из бревен сколоченная среда «Леди Макбет Мценского уезда»; домотканная, холстяная атмосфера «Истории лошади»; эпическая ширь «Тихого Дона»; оптические конусы воспоминаний «Берега»; откровенная театральность «Бурного полустанка»... Однако во всех этих решениях, при всей несхожести манер, образных средств, уровня выразительных возможностей, ощутимо проглядывается стремление к театральной условности в трактовке пространства. Эта условность выражается совсем не так, как в спектаклях 30-х или 50-х годов. Тяга к педантичной жизненной достоверности или образному воссозданию каждого из мест действия, отдельного эпизода сменилась стремлением к образной характеристике целого, созданию симультанной, полифонической пространственной среды. И те возможности, которые заключены в подобного рода решениях, во многом предопределили свойства пространственно-временного континуума каждого из спектаклей.

Синтез условного пространства с безусловным временем (в каждом случае по-своему, но всюду одинаково определенно) дал возможность театрам вполне проявить свои художественные преимущества, найти пространственно-временной эквивалент повествованию. Очень часто не буквальное совпадение, а попытка перевода языка повести на язык драматического, театрального действия приводит к счастливому совпадению, к идеальному пересказу с помощью новых и неожиданных выразительных средств. Театр подсказывает, дорисовывает то, что не поддается прямому, «количественному» изложению, другими качественно сценическими пространственно-временными средствами.

Повесть «А зори здесь тихие» начинается с того, что бывший старшина Басков приезжает в ту самую деревню, где проходила его военная служба. Так начинается и фильм, и одна из театральных инсценировок. Весьма грамотное и вполне возможное драматургическое решение. Однако, может быть, существует иное, еще более сильное? И не следует ли (в этом решающем звене) призвать на помощь не только драматургию, но и режиссуру, не только литературные, но и постановочные средства, взамен пространственно-временных повествовательных средств предложить пространственно-временные выразительные возможности театра?

Пять горящих факелов, по одному на каждом марше театральной лестницы, провожают зрителей спектакля Театра на Таганке. Пять зажженных огней в память пяти погибших девушек — Жени Ко-мельковой, Лизы Бричкиной, Гали Четвертак, Сони Гурвич, Риты Ося-ниной. Казалось бы, какое имеют эти факелы отношение к запеву, зачину и финалу повести Бориса Васильева? Содержание инсценировки не выходит за границы военного времени — только то, что случилось с девушками и старшиной Васковым в трагические и славные дни фронтовой жизни. Но именно безмолвный эпилог на лестнице, вынесенный как бы за скобки сценического действия, самый лучший театральный эквивалент современных эпизодов повести. Мысль писателя (о переключке времен) изложена на языке театра.

Поистине различны выразительные средства, которыми можно (и нужно) достичь одного и того же результата, одинакового (а то и большего) эмоционального воздействия.

## II

Итак, целостное литературное произведение, которое ставит (если он будущий режиссер) или в котором играет (если актер) студент II курса режиссерского факультета, — не пьеса, а рассказ.

Должно быть, не всякий рассказ для этой цели пригоден. Какому же следует отдать предпочтение?

«Драма есть изображение конфликта в виде диалога действующих лиц и ремарок автора», — читаем мы в старой книге В. Волькенштейна «Драматургия».

Значит, следует выбрать такой рассказ, где есть спор, борьба, столкновение, — предпосылка драматического конфликта? Все, что можно из косвенной речи переделать в прямую, что не переделывается, — превратить в ремарки, лишнее отбросить. Словом, «инсценировать».

Самым подходящим для этой цели окажется рассказ, в котором побольше диалога, не так ли?

«Как правило, повествовательная авторская речь в этих рассказах сведена до минимума или вообще отсутствует. Читатель сразу погружается в действие. Чаще всего он оказывается свидетелем какого-нибудь события, живо взволновавшего каких-то людей». Так характеризуются в предисловии к сборнику произведения известного русского рассказчика Ивана Федоровича Горбунова.

Кажется, то, что нужно. Примем за рассказ Горбунова. Вот едва ли не лучший из них — «На почтовой станции». После авторского указания: «ночью» — сразу же начинается диалог:

— Ямщики! Эй, ямщики! Тарантас подъехал... чаж.

— Вставай... Чья черед-то? й)Ъ;

— Микиткина... ^ш.н

— Микитка!.. Слышь!.. Микитка, гладкий черт! Тарантас лщрг

— Сичас!..

Начинаем репетировать! Ночь... Спящие ямщики, свечи. Зажигающиеся и тут же гаснущие (в этуде!) спички. Невнятный, спросонья, диалог. Потом — ночная дорога. Верстовые столбы... Подпрыгивающий на ухабах тарантас... Очень хорошо... Однако с каждой репетицией становится все яснее: трудно, а может быть, и невозможно обнаружить действенный механизм рассказа.

Что такое? В рассказе сплошное движение: просыпаются, едут, падают, но в сцене именно движения-то и не получается! То есть оно есть (еще какое — тарантас движется!), а действие не развивается. Рассказ буксует, и словно бы не вперед, а по кругу движутся Микитка с барином. Страшно! Все признаки драмы налицо, а самой драмы нет!

Как не вспомнить тут В. Белинского, утверждавшего, что «драматизм состоит не в одном разговоре» и что если даже «двое спорят о каком-нибудь предмете, тут нет не только драмы, но и драматического элемента»!

Возьмем другой рассказ, по внешним приметам, структуре, казалось бы, весьма напоминающий приведенный выше. «Космос, нервная система и шмат сала» Василия Шукшина.

«Старик Наум Евстигнейч хворал с похмелья. Лежал на печке, стонал.

Раз в месяц — с пенсии — Евстигнейч аккуратно напивался и после этого три дня лежал в лежку».

И в этом рассказе преобладает диалог. Его ведет с несознательным Евстигнейчем его квартирант-восьмиклассник Юрка. „1 «— Не надо было напиваться. „\*ж — Молодой ишо рассуждать про это».

•• «Яростно спорит Юрка с Евстигнейчем. Никак не принимает восьмиклассник «морали» старика. Не верит Евстигнейч в прогресс. Ни в радио, ни в книжки, ни в космос, ни в медицинскую науку. Так вот и полеживает Евстигнейч на печке, забытый детьми, презираемый Юркой, выпивоха — старик «себе на уме». Никак не возьмет в толк, зачем это замыслил Юрка еще восемь лет учиться — «на хирурга».

«— Иде они были, доктора-то, раньше? Не было... А вот змея укусит — бабка, бывало, пошепчет — и как рукой сымет. А вить она институты никаких не кончала.

Укус был не смертельный. Вот и все. '№ъ>

Иди подставь: пусть она тебя разок чикнет куда-нибудь.. ~ У!1

146 т1-о>

Пожалуйста! Я до этого укая сделаю, и пусть кусает, сколько влезет — я только улыбнусь.

Хвастунишка.

Да вот же они, во-от! — Юрка опять показал книги. — Люди на себе проверяли! А знаешь ты, что когда академик Павлов помирал, то созвал студентов и стал им диктовать, как он помирает.

Как это?

Так. «Вот, говорит, сейчас у меня холодеют ноги — записывайте». Они записывали. Потом руки отнялись. Он говорит: «Руки отнялись».

Они пишут?

Пишут».

И хоть и дальше старик упрямится и не соглашается с Юркой, все-таки после долгого молчания (Юрка учит уроки, а Евстигнейч мается на печке) спрашивает:

«— Он есть на карточке?..»

Кто? ; -, ■!... ■;;\* к .ц.ч!> ,иг<»

Тот ученый, помирал-то который. ■■■р^\\ . 'тг.Мт :■ е- я:: /я

— Академик Павлов? Вот он. ' «■ -г-

И, по свидетельству автора, «старик долго и серьезно разглядывал изображение ученого».

А потом, когда Юрка снова засел за уроки, Евстигнейч «кряхтя слез с печки, надел пимы, полушубок, взял нож и вышел в сенцы». Из сенцов принес Евстигнейч пшат сала.

«— Хлеб-то есть? — спросил он строго.

— Есть. А что?

— На, поешь с салом, а то загнешся загодя со своими академиками... пока их изучишь всех».

Если бы даже автор не помянул, что на старика рассказ Юрки «произвел сильное действие», мы бы и сами догадались об этом по его поступку.

«— А у его чо же, родных-то никого, што ли, не было? — спросил вдруг старик.

У кого? — не понял Юрка.

У того академика-то. Одни студенты стояли?

У Павлова-то? Были, наверно. Я точно не знаю. Завтра спрошу в школе.

Дети-то были, поди? \_ю\,-,■■,■, .-.) ;\ ■ ■ ; -

10\*-2517\*4^

— Наверно. Завтра узнаю. !ощ «йшж << '•■» !гг^ \*' — Были, конечно. Никого если бы йе было родных — то немного надиктуешь. Одному-то плохо». '• к^», Тут и заканчивается рассказ:

Юрка не стал возражать. Можно было сказать: а студентам!»! Яо ов «не стал говорить. ■ -

■— Конечно, — согласился он. — Одному плохо». € В чем секрет ясно ощутимой «драматургичности» рассказа Шук-ЯИЩа?

и Приведем теперь мысль В. Белинского полностью: \* «Драматизм состоит не в одном разговоре, а в живом действии разговаривающих одного на другого.

Если, например, двое спорят о каком-нибудь предмете, тут нет не только драмы, но и драматического элемента; но когда спорящиеся, желая приобрести друг над другом поверхность, стараются затронуть друг в друге какие-нибудь стороны характера или задеть за слабые струны души, и когда через это в споре высказываются их характеры, а конец спора ставит их в новые отношения друг к другу — это уже своего рода драма».

В том, пожалуй, и различие двух рассказов, что у Горбунова — яркие речевые характеристики, «характерность персонажей», у Шукшина — характеры героев. И притом еще «высказываются их характеры» в споре, и самое главное, этот спор «ставит» Юрку и Евстигнейча в «новые отношения друг к другу».

Вот каковы отличия движения характеров от движения тарантаса. И режиссер, переносящий рассказ «Космос, нервная система и шпат сала» на сценическую площадку, прежде всего должен будет стремиться к точному, последовательному, даже скрупулезному изложению именно этого движения, постепенного развития отношения героев, истории о том, как, «желая приобрести друг над другом поверхность, стараются затронуть... слабые струны души», как изменяются их интересы и отношения друг с другом, и тогда это и станет «своего рода драмой».

В инсценировке конфликт и его развитие могут стать даже более четко и точно выстроенными, более ощутимыми, нежели в книге. И от этого рассказ не только не исказится, но окажется «в выигрыше». В «выигрыше» окажутся и студенты, встретившиеся не с пьесой, а с рассказом. Те авторские пояснения, что содержатся в нем и не вмещаются

в прямую речь, заключают в себе ценные сведения о героях (их прошлое, особенности поведения, мысли), а именно такой информации, как известно, лишен текст пьесы. Весь этот «второй план» их жизни не нужно придумывать (что предполагается при работе над пьесой), он уже задан, сформулирован автором.

Вот и выходит, что не ошибаются учебные программы, рекомендуя студентам сначала рассказ, а не пьесу.

III

Когда профессор А. А. Гончаров предложил студентам своего ре-жиссерско-актерского курса начать работу над рассказами В. Шукшина, он и не предполагал, должно быть, что работа эта впоследствии станет спектаклем, которому суждено оставить заметный след в московской театральной жизни.

В ответ на очередное задание педагога посыпались заявки студентов. Предлагали много, охотно. Рассказы Шукшина, недавно появившиеся в журналах, уже полюбились, пришлось «по душе». Сначала в ход пошли «легко поддающиеся» — много диалогов, одно место действия.

Например, «Операция Ефима Пьяных». О том, как начал тревожить завхоза Ефима старый осколок, пришедший в войну пониже пояса, как остерегался Ефим больниц, ибо казалось ему, что унижительная операция пагубно скажется на заработанном послевоенном авторитете.

«Хозяин бани и огорода». О том, как заявился к соседу Николаю «сухой, скуластый» Иван, а тот угостил его такой словесной «баней», упрекая за нерадивость и желание помыться за чужой счет, что, отвесив жадному владельцу огорода и бани «куркуля», невымытый, но гордый Иван отправился восвояси.

«Ноль — ноль целых». Как пришел за расчетом к некоему Синельникову, «средней жирности человеку», в совхозную контору водитель второго класса Колька Скалкин, а тот прочел парню лекцию, разразился угрозами, и как не стерпел мужик тихого «бюрократства» и надувательства — облил чернилами новенький белый костюм завкадрами.

«Хмырь». Как ехал курортный автобус, и как приударял в автобусе этом за молодой «здоровячкой» некий Хмырь, и как урезонил его один «огромный мужчина». . . . . •

149

Потом — и те, чгеи\$и«ИИВее, где и мест действия побОрПЦВ в диалога — поменьше, ниа^Й 4' ^«Ша!

Они требовали более тщательной и более сложной драматургической «обработки».

Например, «Микроскоп». О том, как солгав жене, что потерял деньги, приобрел Андрей Ерин микроскоп, задумав избавить человечество от зловредных микробов. Здесь режиссеру приходилось воспроизводить течение времени, соединяя несколько эпизодов рассказа в связанное драматическое целое.

«Дядя Ермолай». Рассказ о том, как требовал от ребятишек Васьки и Гришки правды бригадир, честный труженик Ермолай Емельянович, как в отчаяние пришел от их упорной и бессмысленной лжи. И тут течение времени, и тут несколько эпизодов, да и авторский голос (воспоминание) нуждается в сценической интерпретации.

«Билетик на второй сеанс». Как допившийся до чертиков завскладом Тимофей Худяков принял за Николая Угодника тестя своего и выложил ему заветную мечту прожить жизнь еще раз, ибо первый раз «не вышла» она, прожил ее плохо. И здесь несколько сцен, целое путешествие по жизни Тимофея.

«Срезал». Как доморощенный деревенский философ Глеб Капустин вздумал испытать, «подловить» приехавшего на отдых к матери кандидата наук Константина Ивановича, и что из этого получилось.

И в каждом рассказе в центре внимания режиссера оказывалось главное событие, приключившееся с действующими в нем людьми. По отношению именно к нему определяли они свою позицию и действовали, по выражению А. А. Гончарова, «в адрес события».

И, наконец, в поле внимания оказались рассказы «самые трудные», в которых не сразу угадывался «драматический потенциал». Казалось бы, рассказы «для чтения», специфически литературные, доставляющие множество хлопот режиссеру, ибо для преобразования их в драматическую форму понадобились дополнительные, чисто театральные выразительные средства.

Таким был, к примеру, рассказ «Думы».

«И вот так каждую ночь!

Как только маленько угомонится село, уснут люди — он начинает... заводится, паразит, с конца села. Идет и играет.

А гармонь у него какая-то особенная — орет. Не голосит — орет...»

И вот под эту шалую Колькину гармонь председатель колхоза ДОатвей Рязанцев не мог заснуть и каждую ночь «долго сидел, думал».

«О чем думалось? Да так как-то... ни о чем. Вспоминалась жизнь...»

Проходили чередой перед Матвеем воспоминания. И «ликование души», и беды, и праздники, и горести. Думал он о прожитой жизни и надвигающейся смерти, о прошедшей любви. Да была ли она у него?

Один раз Матвей, когда раздумался так вот, сидя на кровати, не вытерпел, разбудил жену:

«— Слышь-ка! Проснись, я у тебя спросить хочу...

Чего ты? — удивилась Алена.

У тебя когда-нибудь любовь была? Ко мне или к кому-нибудь, неважно».

Пока «тальянил» по ночам Колька, думалось Матвеем о любви, о счастье и о смерти. И было «тревожно». И сердился председатель на бедолагу Кольку, на его тальянку, и ругался страшными словами, и грозился исключить из колхоза.

И вот вдруг заглохла тальянка. Женился Колька, «доигрался, бычок».

В ту ночь измаялся Матвей Рязанцев. Хотел он еще чего вспомнить о своей жизни, «но как-то совсем ничего не лезло в голову».

Неделя прошла. И не было покоя Матвеем. Плохо спал.

«Выходил на крыльцо, садился на приступку и курил. Светло было в деревне. И ужасно тихо».

Так кончается рассказ «Думы».

На этот раз — совсем мало признаков драмы. Вереница мыслей, несвязный, бессонный рой воспоминаний. Чтобы перевести повествование на язык сценического действия, пришлось оживить привидевшееся Матвеем ночами. Так появился хоровод молодых девушек и среди них — молодая Алена, к которой и обращался председатель со своим чудным вопросом. Понадобилось вывести Матвея из избы, поближе к Колькиной тальянке, и окошко потребовалось — из него выглядывала то прежняя, то нынешняя Алена... И множество других самых разных режиссерских средств оказались нужны для того, чтобы передать в драматической форме суть рассказа. И при этом проза Шукшина обретала новые качества.

Звучала тальянка. Об этом не только рассказывалось, мы слышали ее на самом деле. И под эти всамделишные звуки на наших глазах, не в прошедшем, а в «настоящем времени», возникали думы Матвея Рязанцева.

151

И это становилось преимуществом сценического изложения. Так сугубо театральными средствами высвечивалась мысль рассказа.

Как ни различны были предложенные для инсценирования рассказы, как по-разному ни определяли студенты их главную мысль, обнаружилось вскоре, что не только рассказ «Думы», но и многие другие; рассказы Шукшина «тальянят».

Голосила и пела душа сторожа Ермохи, и «ужасно тихо» было на душе кладовщика Тимохи Худякова из рассказа «Билетик на второй сеанс». И недаром кручинился Тимоха, что «прожил, как песню спел, а спел плохо», и добавлял: «Жалко песня-то была хорошая». Не «тальянили» малолетние вруны Гришка и Васька, а на стороне бригадира дяди Ермолая была не только справедливость, но и какая-то по-особенному гармоничная, по-земному ладная музыка. И разве ж не историей о том, как входили в жизнь Евстигнеича «музыкальные» раздумья, был рассказ «Космос, нервная система и шмат сала»?

А в «Хозяине бани и огорода» непутевый, нехозяйственный Иван так прямо и заявлял, что он сыну баян купил и потому-то именно и не на что ему баню сложить, за что и получил отповедь от соседа — «куркуля» — человека справного и решительно музыку презирающего:

— Иди, музыку слушай, — отсылает он Ивана. — Вальс «Почему деньги не ведутся».

В этой вдруг обнаруженной, неожиданно замеченной схожести рассказов, ставшей наглядно ясной именно тогда, когда тальянка стала слышна, а людские характеры начали «высказываться в действии», ничего странного, в сущности, не было.

К. С. Станиславский утверждал:

«Подобно тому как из зерна вырастает растение, так точно из отдельной мысли и чувства писателя вырастает его произведение».

Эти отдельные мысли, чувства, жизненные мечты писателя красной нитью проходят через всю его жизнь и руководят им во время творчества».

Во всех рассказах Шукшина шел яростный спор между «чудиками», у которых «тальянила» душа, и теми степенными мужиками, у которых было много самых важных и необходимых достоинств: и достаток, и «справность», но которым тальянка была решительно ни к чему. Может быть, здесь и таилась сверхзадача творчества писателя?

И вот это сходство, единство рассказов и стало первым толчком к построению целостного спектакля. I

152

Рж» Некоторые из ранее выбранных рассказов не подчинялись едвой мысли, не содержали

подобного спора. Что ж, они и «отпадали». :<\*>;

Значит, сверхзадача или, вернее сказать, та сверхзадача, которая была обнаружена А. А. Гончаровым, и явилась надежным критерием отбора разрозненных рассказов в будущее цельное повествование.

Отпали «Ноль — ноль целых», «Срезал», «Хмырь», отпали и некоторые другие рассказы. Остались те, что были связаны воедино мыслью о «первичности духа», о торжестве тальянки над душевной серостью. Такова была предпосылка построения спектакля. Однако для того, чтобы он состоялся, требовалось не только слить рассказы единой мыслью, но сцементировать их еще и единым сюжетом.

Сюжет этот должен был стать особенным. Ведь никто не собирался выдавать серию рассказов Шукшина за пьесу, объединять их единой фабулой, переплетать судьбы героев. Нет, нужен был такой принцип конструирования, чтоб при слиянии в нерасторжимое целое каждый из рассказов сохранял бы и свою автономию, самостоятельность.

Задача оказалась непростой.

Сначала появился пролог. Где-то на обочине дороги, на окраине села, у околицы, собрались земляки. Песня, протяжная, неторопливая, побуждала к раздумью. И негромко высказывался герой каждого из рассказов. Он раскрывал свое понимание жизни, произнося «самую главную» или, во всяком случае, прямо относящуюся к основному конфликту фразу.

Этому предшествовало задумчивое:

— Деревня у нас небольшая, но люди живут в ней разные, — начинал один.

И поддерживали другие:

Характеры...

Характеры...

— Характеры!

Прием этот получал развитие в дальнейшем сценическом изложении. «Заявленные» в прологе персонажи потом и «вели» свои рассказы. Однако такой «запев», «зачин» (в этом виде спектакль показывался на учебной сцене ГИТИСа) не был особенно нов, неожидан, а главное, плохо сплавлял рассказы.

Вот и возникло у А. А. Гончарова желание связать составляющие композицию элементы одним, стержневым рассказом. И такой рассказ

153

счастливо отыскался! Правда, в него пришлось, разумеется, с согласия автора, внести некоторые существенные изменения. И тогда-то он и стал «сквозным» рассказом.

Вот что получилось:

Гражданка Киселева Е. В. подала заявление в суд на своего зятя Веню Зябликова (в рассказе Зяблицкий). Такого-то числа сего месяца Зябликов запер тещу... в уборной! На суде Веня утверждал, что причиной столь жестокой расправы явилось то обстоятельство, что на деньги, отложенные на покупку баяна (изменено по сравнению с рассказом), Киселева Е. В. приобрела себе шубу.

Рассказ этот как нельзя лучше выявлял идею всей композиции. Здесь «борьба за музыку» овеществлялась, обретала, так сказать, вполне материальное звучание. Обнаружилась отличная композиционная возможность. Найдено было главное событие драматического представления. Основой сюжета спектакля стал суд над Веней Зябликовым, по ходу которого могли высказываться «свидетели» — участники других рассказов. Из этих свидетельских показаний формировались и состав обвинения, и действие пьесы.

История с Веней явилась как бы кассетой, в которую были вложены все остальные.

Я знаю, что такое авторитет! Разрешите мне, — заявлял Ефим Пьяных и принимался рассказывать свою историю.

Одному трудно! — ввязывался в разбирательство дела старик Евстигнейч и доказывал свою мысль с помощью рассказа о космосе и шмате сала.

Когда я бываю дома и прихожу на кладбище помянуть покойных родных, я вижу на одном кресте: «Емельянов Ермолай... Григорьевич», — начинал бывший мальчонка Васька и вспоминал о бригадире дяде Ермолае.

Вполне естественно, что разбирательством происшествия занялся сам председатель Матвей Рязанцев. Он получил право голоса, дабы поделиться с односельчанами своими думами, и, конечно же, «гармонистом Колей» из рассказа «Думы» оказывался тот Веня Зябликов, еще не женатый, еще только ухаживающий за дочкой будущей злоредной тещи своей — Киселевой Е. В.

Каждый рассказ обретал ясную целеустремленность, ораторскую направленность, и от этого сами собой отлетали ненужные в новом контексте слова, оставалось необходимое — проза переплав-

лялась в драму. \*ил

154

Каждый из рассказчиков доказывал, отстаивал свою точку зрения, ■а сквозь их убеждения еще яснее проглядывала «точка зрения» создагелей спектакля о бунте тальянки против немзыкального благополучия.

Счастливым обстоятельством оказалось и то (вернее сказать, оно ■во многом и подсказало режиссерское решение), что в условиях Малой ■Бцены Театра им. Маяковского, где был показан впервые, а потом шел ■Бтот студенческий спектакль, ставший потом постановкой театра, зриигели уже самим своим расположением (амфитеатром вокруг актеров) ■(оказывались участниками судебного разбирательства. Это еще больше ■активизировало действующих лиц и драматизировало повествование. ИСпорили между собой не только персонажи одного рассказа, в спор Цвступали герои разных рассказов, они сражались друг с другом, вербуя ■рсоюзников и наживая врагов в стане зрителей.

В И бывший пролог сохранился — он стал теперь завершением ■спектакля. После того как утихали споры, участники представления ■повторяли еще раз высказанные ими уже по ходу действия главные смысловые фразы.

В И завершалось сценическое повествование:

Г — Деревня наша небольшая, но люди живут в ней особенные...

В ч — Характеры... — задумывался один.

И — Характеры, — поддерживал другой.

■— Характеры! — подытоживал спектакль председатель колхоза. Е Этим словом и был окрещен спектакль — по названию сборника \* рассказов Василия Шукшина. Оно оказалось хорошим названием для

спектакля, в котором «спорящиеся, желая приобрести друг над другом поверхность, стараются затронуть друг в друге какие-нибудь... струны души, и когда через это в споре высказываются их характеры, а конец спора ставит их в новые отношения друг к другу».

Сто тридцать мест было в Малом зале Театра им. Маяковского. Сто тридцать человек каждый спектакль принимали участие в разбирательстве дела Вени Зябликова.

Однажды среди зрителей оказался и Василий Макарович Шукшин. В конце спектакля артисты преподнесли ему букет из красных георгинов. Он неловко кланялся, не зная, как освободиться от цветов. Положил их на поленицу (деталь декорации спектакля), вернулся на место. Зрители и артисты продолжали хлопать.

— Видимо, требуется что-то сказать, — раздался голос Шукшина, и вдруг наступила тишина.

И тогда, обращая\* к с^диггам-актерам, Василий МакцкжВИ сказав всего два слова: Шад\$ий№— Шибко понравилось!

Спектакль «Характеры» на режиссерско-актерском курсе А. А. Гончарова стал первым опытом создания спектакля-альманаха из инсценировки прозы на учебной сцене ГИТИСа. Органическая связь рассказов естественно определилась единством сверхзадачи творчества В. Шукшина.

Через несколько лет на режиссерском факультете появился второй театральный альманах, на этот раз составленный из прозаических произведений разных авторов. Предложенные и инсценированные студентами рассказы и отрывки из повестей Ч. Айтматова, Ю. Трифонова, В. Кондратьева, Е. Носова, У. Сарояна оказались связанными единой темой: человек должен помнить и любить прошлое своего народа, быть верным памяти погибших на войне, сыновнему долгу, не забывать о корнях, связывающих его с родной землей. Так возник спектакль «Откуда я родом», вновь подтвердивший не только педагогическую ценность работы над инсценировками, но и наличие в этом способе обучения театральных возможностей, реализация которых сближает учебную аудиторию с профессиональной сценой.

## Б. Г. Голубовский ЧЕЛОВЕК В ПРОСТРАНСТВЕ

Область работы режиссера с актером — решающая часть обучения. Конечно. Но есть еще и собственно режиссура, развитие постановочных способностей студента. И тут первая, может быть, по важности проблема — развитие пространственного воображения.

Проблема сценического пространства всеобъемлюща. В конечном итоге она решает в образной форме мысль режиссера, всего творческого коллектива. В ней сосредоточены все компоненты спектакля — актерское исполнение, мысль сценографа, звуковое решение, ибо именно в пространстве зритель комплексно воспринимает сверхзадачу спектакля. В решении пространства выявляется дарование режиссера, его умение конкретно, образно решить композицию спектакля. »учд« \$

156

Многоплановость проблемы мы ограничиваем двумя аспектами: |— человек в пространстве и сценография и пространство. Это достаточно [искусственное расчленение, но иначе невозможно добраться до сути. | Впрочем, в любой попытке заняться более подробно отдельной проблемой театрального искусства таится такая опасность. Истинная суть театра (как и любого вида искусства) в комплексности, одновременности, слитности всех элементов. Поэтому заранее отмечаю возможные претензии к тому, что некоторые важные вопросы остаются «за кадром».

Задача данной работы — попытаться разобраться в том, как педагог может помочь молодому режиссеру осознать важность проблемы пространства и подсказать пути овладения ею.

Нам, педагогам и режиссерам профессионального театра, приходится сталкиваться с некоей закономерностью в работах молодых режиссеров, которую вряд ли можно назвать принципиальной. Это пренебрежение к решению пространства, некий общий штамп современного спектакля, освобожденного от оформления, примет быта и эпохи, атмосферы действия, в котором актер лишен возможности определить реалии своего сценического бытия.

Один из крупнейших режиссеров и театральных педагогов Николай Васильевич Петров рассказывал нам, тогда еще студентам ГИТИСа, как он начал учиться режиссуре. «Это можно сделать только в Художественном театре», — заключил он свой рассказ. А дело было так. Вспомнив опыт одного режиссера, который придумал выгородку декораций, Петров решил склеить несколько макетов разных пьес и с ними явиться на экзамен. Он тогда интуитивно понял, что главное в профессии режиссера — пространственное видение и воображение, ощущение сцены. Макеты, предъявленные им и его товарищем С. Вороновым, заинтересовали Вл. И. Немировича-Данченко и всю комиссию, и молодые люди были приняты в группу сотрудников Художественного театра. Практики обучения режиссуре тогда не было нигде, и, ища пути в новом деле, Немирович-Данченко определил в качестве одного из первых заданий работу будущих режиссеров в макетной мастерской с художниками (безусловно, при этом не снимался вопрос работы с авторами, посещение репетиций и т. д.).

Одним из интереснейших «учебных» моментов была встреча с Гордоном Крэгом, создававшим макет постановки «Гамлета». «Мы должны были решать, как правильнее выгородить ширмы на сцене и

ж157

как расставить источники света», — вспоминал Петров. Только он выклеил для «Гамлета» сто сорок четыре макета.

Но все же наиболее значительной была работа над «Братьями Карамазовыми». Ученики режиссерского класса разрабатывали планировки и искали пространственно образное решение каждой сцены в спектакле. «Должен сознаться, что работа над макетами для «Гамлета» принесла нам известную пользу. Она приучила нас внимательно относиться к пространственному решению сцены. А уметь решать пространство, исходя из конкретного содержания картин, и, что самое главное, уметь найти гармонию соотношения этих пространственных решений во всем спектакле — для режиссера является очень важным. Этому мы научились, реализуя в макетах замыслы Гордона Крэга. И какова же была моя радость, когда через неделю, просматривая наши новые предложения, Владимир Иванович утвердил один мой макет для сцены «Не ты». Мостки тротуара на первом плане. Из левой кулисы, параллельно рампе, — забор до половины сцены. Фонарный столб с керосиновым фонарем — на середине и оттуда поворот тротуара в глубь сцены».

Конечно, в ГИТИСе, как и в других институтах, имеющих кафедру режиссуры, есть курс сценического оформления, рассматривающий исторические, эстетические и технические вопросы. И тем

не менее я считаю, что нельзя забывать уроков Немировича, и поэтому предлагаю студентам ежегодно, начиная со II курса, самостоятельно (подчеркиваю это) выклеивать макеты или, как теперь говорится о рабочем макете, подрезки будущего спектакля. На 80 процентов это будут беспомощные работы, которые совершенно не нужно выставлять на всеобщее обозрение. Но только через собственный опыт, «своими руками» студент сможет ощутить пространство, понять масштаб. Для таких работ достаточно внутрикурсового обсуждения. Позже, на III курсе, студенты встретятся, как это уже стало традицией, со своими коллегами из художественного института им. Сурикова или с учащимися постановочного факультета Школы-студии МХАТ. Но тогда будущие режиссеры будут давать более профессиональные, точные советы, опираясь на собственный (иногда горький) опыт II курса.

Замечательная книга английского режиссера Питера Брука «Пустое пространство» своим названием смутила умы многих режиссеров, падких на сенсацию и к тому же не знающих сценическую практику автора. Многие поняли его буквально. От этого пошли многие беды.

158

Брук говорил о пустом пространстве сцены, которое нужно заполнить. Пустое пространство — как пространство для будущего спектакля. Кинорежиссер Александр Довженко говорил, что ставит свои фильмы сперва на белой стене — в своем воображении. А потом уже заполняет полотно экрана фильмом, снятым по нафантазированному на стене.

В квартире-музее известного художника П. Корина меня потрясло огромное белое полотно, занимающее целую стену. А вокруг него эскизы — заготовки для будущей картины. Это портреты священнослужителей, набожных стариков и старух, кузнецов, мастеровых, нищих, бояр и т. д. С такого видения будущего воплощения замысла в пустом пространстве начинается все.

Если вернуться к практике Брука, то она подтверждает необходимость создания насыщенного сценического пространства. Своды и арки в «Гамлете». Листы ржавого железа, деревянные скамьи в «Лире». Батут, заменяющий планшет в «Сне в летнюю ночь», благодаря которому люди не ходили, а как бы летали в сказочном мире. Реальная таверна с земляным полом в «Кармен» и т. д. Все это примеры яркой и лаконичной образности.

Жан Вилар, создатель знаменитого французского Национального народного театра, часто называл его «Театром одного стула» и с юмором рассказывал о том, как актеры вымаливали у него стул, стол или какую-нибудь еще деталь для оформления сцены. Он шел им навстречу, лишь когда все — и он, и актеры — понимали насущнейшую необходимость такой детали или предмета для развития действия. Самое интересное, что в подавляющем большинстве случаев такая деталь была запланирована самим Виларом и даже уже изготовлена! Но здесь мы затрагиваем проблемы лаконичности, отбора, которые не входят в данный момент в круг наших интересов.

Говоря о пространственном решении, я отнюдь не подразумеваю точного воплощения авторских ремарок.

Не так уж легко на любой сцене осуществить, например, такое авторское указание: «Двор: направо от зрителей крыльцо хозяйского дома, рядом дверь в комнату, где живут приказчики; налево флигелек; перед ним звено забора, перед флигелем кусты, большое дерево, стол и скамья, на заднем плане ворота». Простая ремарка А. Островского к 1-му действию «Горячего сердца». А вот и 3-е действие: «Площадь на выезде из города. Налево от зрителя городнический дом с крыльцом; направо арестантская, окна с железными решетками; у ворот инвалид-

159

ный солдат; прямо река и небольшая пристань для лодок, за рекой сельский вид». А прочитайте ремарки Горького или Бернарда Шоу! Настоящие «стихотворения в прозе», самостоятельные литературные произведения. Воплощать их не только очень сложно, но часто и нет необходимости. А вот изучать авторские ремарки обязательно нужно, ибо в них заключено авторское ощущение быта, атмосферы.

Скупость ремарок Шекспира глубоко обманчива, как это было неоднократно отмечено. Прежде всего, автор их никогда не писал, потому что фактически являлся сценографом своих произведений. Известны условия шекспировской сцены, ее этажность, деление и пр. Доказана вредность архитектурных и живописных излишеств в шекспировских постановках. Но нужно ли отказываться от всех достижений режиссуры и сценографии мирового театра, проявившихся в последующие после «Глобуса» годы, чтобы оправдывать условиями театра Шекспира свою лень и отсутствие фантазии?

Интересны воспоминания театрального художника Александра Тышлера о том, как однажды к нему пришел молодой режиссер и стал рассказывать замысел будущего спектакля. Об оформлении сказал коротко: «Мне на сцене ничего не нужно!» «Молодой человек, — ответил ему Тышлер, — вы явились не по адресу. Я всю жизнь посвятил тому, чтобы на сцене было что-то обязательно нужно...»

Потому, когда студент или режиссер говорят сакраментальную фразу: «Мне на сцене ничего не нужно», — необходимо сразу же сказать: «Тогда уходите. Что здесь делать, если вам ничего не нужно!?».

Право на пустую сцену, освобожденное пространство можно заслужить только долгими, упорными поисками, отказом от лишнего во имя необходимого. Проблема отбора — одна из важнейших проблем в театре. Меня, человека мало сведущего в промышленности, поразил смысл термина «обогащение руды». Оказывается, это означает освобождение руды от примесей и шлаков.

Пустота должна быть подчеркнута, выделена. Иначе она будет просто пустым местом. Как, например, создается ощущение солнечного дня? Никаким светом нельзя залить сцену так, чтобы дать ощущение слепящего солнца. А если сцену затемнить — в комнате закрыты шторы, ставни или действие проходит в тени деревьев, — то один луч, пробивающийся через темноту, создает требуемое ощущение. Тишина также подчеркивается звуком — лаем собак, гудком паровоза, шумом мотора самолета, криком, звучащими вдали. -щ

160

Ложно понимаемая условность приводит к замене художественности, образности бедностью, штампом, прикрывающими в лучшем случае — бездарность, в худшем — лень, декорированную красивыми : словами.

Должен ли режиссер ставить перед собой задачу воплотить атмосферу эпохи, ее приметы, или он удовлетворится лишь произнесением текста в нейтральном пространстве? Если такая задача стоит, то после изучения исторических документов (если это классика или историческая пьеса современного автора) идет отбор деталей, воссоздающих дух времени. Но, пожалуй, при постановке пьес, рассказывающих о сегодняшнем дне, работа оказывается еще более трудной, требующей большего таланта и наблюдательности. Ведь приходится внимательно всматриваться в окружающую действительность, угадывать в обычных, знакомых формах нечто новое, острое, неожиданное. Как пример исторического спектакля вспоминаю, как Н. М. Штраух играл в Московском театре Революции царя Шуйского в спектакле «Иван Болотников». Ему очень помогло увиденное в доме Бориса Годунова, сохранившемся в Москве около Красной площади. Для того чтобы войти в горницу, нужно обязательно наклониться, чтобы не удариться головой : о низкую дверную притолоку. А так как дверей в доме много, то у Шуйского-Штрауха появилась как бы пританцовывающая или ныряющая походка. Человек, входящий в комнату-покой боярина, вынужден оказывать почтение хозяину. Вот будущий царь и выныривает, вытанцовывает свою будущую корону.

Действие, проходящее в древней Греции или в Риме, связано с колоннами, ступенями, подножиями памятников, храмов. Д. Алексидзе рассказывал, что когда А. Попов посмотрел его спектакль «Царь Эдип», то сделал замечание, что ступени слишком высоки и поэтому актер должен делать один лишний шаг, чтобы подняться на следующую ступень. Это сбивало монументальность образа, четкость проходов — ощущение пространства.

Режиссер решает образ сцены — этим он решает пространство. Когда мне пришлось ставить «Ромео и Джульетту» в первый раз, то сцена обручения влюбленных по традиции проходила в келье монаха. Так указано в ремарке, неизвестно, кем и когда написанной! У нас была «настоящая» келья монаха в монастыре — закрытое, тесное пространство, влюбленные были скрыты от всего мира. Не было ясно, почему так быстро проходит сцена: ведь Ромео и Джульетта в келье

11-2517 161

были в полной безопасности. При дальнейшей работе над пьесой я, изучив материалы, уточнил, что же такое исповедь. Выяснилось, что исповедь, о которой говорит Ромео кормилице, должна проходить в храме, в маленькой исповедальне, уютившейся где-то у стены. Тогда художник В. Л. Талалай и я решили открыть всю сцену для создания храма, поставив исповедальню на первый план, как бы у четвертой стены. Таким образом, Ромео и Джульетта венчались как бы на глазах у всей Вероны — враждующих родителей, герцога, слуг, горожан, друзей — Меркуцио и Бенволио, врагов — Тибальда. На всем пространстве сцены шла жизнь горожан, а среди них вершилась судьба молодых влюбленных, бросивших вызов обществу, связанному предрассудками.

Два разных решения — два разных спектакля, два ощущения пространства.

Где режиссер увидит центральные, ударные моменты спектакля, главные сцены, в которых образно реализуется сверхзадача спектакля? Где будет Гамлет читать свой монолог «Быть или не быть?» На скале, нависшей над бурным морем, как в фильмах Лоуренса Оливье и Г. Козинцева? Вжавшись в огромные бревна крепостных ворот, как бы распяты на них, как в спектакле Ленинградского театра им. А. С. Пушкина в режиссуре того же Г. Козинцева? За кухонным столом, держа в руке пивную кружку, как в Театре им. Вахтангова в постановке Н. Акимова? Выйдя со сцены в самый центр зрительного зала и усевшись на ступеньки около случайных зрителей, обращаясь непосред-

ственно к ним, своим согражданам и современникам, как в лондонском театре «Русалка» в постановке Бернарда Майлса?

Можно продолжить перечень таких своеобразных и закономерных для данного замысла режиссерских решений и нафантазировать еще такое же количество. Каждый замысел — новое ощущение, новое решение пространства.

Где проходит первое свидание — «сцена у балкона» — Ромео и Джульетты? Какой это сад? Наподобие версальского, ухоженного и холодного? У гладкой стены, увитой плющом, виноградными листьями? У балкона, как бы повисшего в воздухе, парящего, как на крыльях любви? Мне представляется, что дом Капулетти находится в глубине запущенного сада, впрочем, даже не сада, а просто огороженного камнями куска леса, и Ромео, видя вдаль на балконе слабый огонек свечи Джульетты, продирается к ней через заросли, разрывая свое платье в

162 . . . ше-и

ключья. Так он и появляется у балкона с ранами от веток на лице, груди и руках: первое свидание — первая кровь. Может быть, такое решение для кинофильма, но если подумать, то можно воплотить и на сцене.

Первые видения режиссера при чтении пьесы — пространственные видения. Каждый студент должен научиться не просто видеть будущий спектакль с определенными ограничениями сцены, помещения и даже сметы. Нельзя сразу начинать заказывать игровые точки, решать технические проблемы. Для свободного ощущения пространства нужно не ограничивать свою фантазию ничем. Я считаю очень полезным упражнение для студентов, когда они пишут «романное» изложение жизни героев пьесы. Они должны увидеть реальную (пусть самую фантастическую) жизнь, понять условия существования действующих лиц, предлагаемые обстоятельства, данные автором в самом широком масштабе.

Отбор необходимого — следующий этап работы. Вряд ли в наши дни может появиться спектакль, в котором режиссер ставит перед собой задачи точного воспроизведения быта. Но для того чтоб отказаться, нужно очень хорошо знать. Такова диалектика творчества. Не зная — легко отказаться, но еще легче потерять многое.

Режиссеры с большим опытом легко читают эскизы и даже черновые почеркушки, наброски художника. Для этого нужны не только технологические знания, но и изобразительная культура, и главное — развитое пространственное видение. Это чувство воспитывается и развивается. В частности, этому помогает изучение эскизов театральных художников под руководством мастера.

Выклейка макета — одно из наиболее результативных занятий. Это первый шаг к конкретному решению замысла... Студенты, которым «ничего не надо», сразу ощущают неловкость перед пустым пространством, теряют свою безапелляционность. Но сколько еще не посещает это чувство неловкости, оказывающееся в дальнейшем спасительным! Нужно сознаться, что многие руководители театров, гостеприимно предоставляющие возможность нашим выпускникам ставить свои дипломные спектакли, отмечают, что именно работа с художниками, ощущение пространства и в макете, и в мизансценировании, расположении актеров на сцене является ахиллесовой пятой многих из них.

На сцене масштаб может быть определен только через человека. Чувство масштаба оставляет иногда даже опытных людей. Помню, как

П\*-2517 163

в Театре им. Н. Гоголя молодой художник, работавший под руководством более опытного мастера сценографии, показал эскизы, которые всем понравились. Но при перенесении на сцену они оказались настолько несоответствующими реальным требованиям соотношения человека и оформления, что премьера была сорвана. По замыслу художника, один из вариантов оформления спектакля «Заговор императрицы» показывал исторические события как бы через музейную экспозицию. Действующие лица выходили из рам «оживших» картин, и вот эти самые рамы, являющиеся единственным обрамлением сцен, дающие предлагаемые обстоятельства, в которых стояла мебель, должны были действовать герои, оказались меньше человеческого роста! Непростительный промах и для меня, принимавшего эти эскизы.

Эдип стоит у колонны. Какой она должна быть величины? Если художник и режиссер возьмут ее в натуральную величину, то колонна или не войдет в зеркало сцены или окажется незначительной. Уйдет контрастность, величие образа. Очевидно, на сцене нужно поставить только основание колонны, тогда зритель дорисует своей фантазией ее целиком. На сцене сразу появится монументальность.

Принцип «часть вместо целого» удивительно помогает сохранить точность обозначения места действия, времени. Вместе с тем лаконичность художественного изображения может быть более значительной, чем исчерпывающая сценическая информация.

В спектакле МТЮЗа «Кукла Надя и другие» В. Коростылева художник В. Зайцева предложила оригинальное решение. Пролог спектакля проходил в обыкновенной комнате, где жил обыкновенный человек — хозяин комнаты. И были игрушки, валявшиеся на полу, на стульях, на диване. Остальное действие пьесы (кроме финала, возвращавшегося к обстановке пролога) строилось как бы с точки зрения оживших игрушек. Среди них их бывший хозяин становился таким же маленьким, таким же игрушечным, жившим с ними в одном мире, среди огромных вещей, которые представлялись им необыкновенными.

Как же достичь убедительности такого перевоплощения, такого контраста? Эту трудную проблему художник решила через контрасты масштабов. «Размер» актеров, их рост менялся в зависимости от масштабов мебели. В кукольных сценах были сделаны такие же, как и в прологе, столы, диван, стулья, буфет, письменный стол, но только огромных размеров. Вернее, зритель видел лишь фрагменты мебели. Остальное уходило куда-то ввысь или в стороны, в карманы сцены. Чело-

164 ХМ1--Ц

век оказывался маленьким, а куклы вырастали, приобретали «нормальные» размеры.

В Человек, находящийся у основания египетской пирамиды, — пигмей. Стоя у первого этажа нью-йоркского небоскреба, чувствуешь себя ничтожеством, пылинкой. И, наоборот, входя в мазанку, низенькую горенку, почти упираясь головой в потолок, чувствуешь себя вершиной мироздания, великаном.

Образное решение сцены — это решение пространства. Когда Н. И. Горчаков фантазировал о воплощении образа дома Огудаловой в «Бесприданнице», ему представлялся «табор», из которого стремилась вырваться Лариса. Впрочем, он его называл не табором, а попросту публичным домом под началом respectable дамы: уголки для свиданий, занавесочки, отделяющие ниши для свидания, уединений после застолья, — вроде и на людях и наедине. Лабиринт занавесок, будуаров. Когда разгуливаются, со стены снимают огромный ковер и бросают на пол.

Пространство таит в себе конфликт. Вот, например, спектакль «Последние» Горького всегда оформляют как некую клоаку, темную изловонную, почти как «На дне». Только мебель побогаче. В берлин-

Веком «Немецком театре» эту пьесу оформили в мажорно-светлых тонах: карельская береза, огромные окна, заливающие комнаты зимним солнечным светом. Ведь держат этот дом богатые (пусть в прошлом) люди. Вкус-то у них есть! И тем страшнее контраст.

И В фильме Ю. Райзмана «А если это любовь?» по сценарию действительное происходит в районе, отдаленном от центра, типично окраинном мещанском муравейнике. И живут там люди дремучие, со страшными взглядами. Режиссер перенес действие в новый район, только что отстроенный: прекрасные квартиры, вполне современная школа. Но люди не оставили старые взгляды в старых домах. И стало очень остро, очень жгуче, очень современно!

<sup>TM</sup> У кинематографистов есть термин «освоение декораций». На первый взгляд, это вопрос технический, а по сути — глубоко творческий. Обживание декораций нужно актерам. Они привыкают к своей квартире, кабинету, окопу, кабине самолета, улице. Пространство становится своим. Освоившись, они помогают режиссеру и оператору в поисках точек съемки, ракурсов.

А что обживать на пустой сцене? Все равно, что гулять ночью по пустырю. Там хоть страшно: вдруг кто-нибудь выскочит из темноты. А тут даже не страшно.

Актер входит на сцену. Действующее лицо появляется там, где ему предстоит действовать, мыслить, страдать, радоваться. Вхождение в атмосферу спектакля важно не только для актеров, но и для зрителя. В Театре на Таганке в спектакле «Деревянные кони» по Ф. Абрамову зрители входили в зрительный зал через деревенские сени, проходили по тряпичным коврикам, видели настоящую утварь, предметы деревенского быта, склоняли голову, чтобы не удариться о низкую притолоку. В спектакле МТЮЗа «Загорается маяк» юных зрителей, пришедших на спектакль, у входа встречали дежурные члены пионерских дружин в парадных формах. Вместо звонков звучали сигналы фанфар. В гардеробах тоже дежурили пионеры, в фойе принимали младших школьников в пионеры — была выстроена торжественная линейка. По стенам были развешаны школьные стенгазеты, юмористические листки с фельетонами и карикатурами. Все это создавало для зрителей атмосферу жизни и спектакля.

В Театре-студии И. Шайны в Варшаве действие спектакля «Реплика» начиналось еще на улице. Зрителей долго не пускали в театр, потом мы шли по черной лестнице на чердак — основной зрительный зал в этот день не работал. На лестнице были разбросаны старые башмаки — детские, мужские, женские самых разнообразных фасонов. Мы переступали через них, наконец входили в чердачное помещение, устроенное как примитивный зал: несколько обыкновенных скамеек вдоль стен, а в

центре гряда хлама — манекены, консервные банки, обломки мебели, земля, цветочные горшки. Мы настораживались, театр вводил нас в тревожную атмосферу.

Настоящий писатель всегда создает атмосферу жизни. Действие романа А. Мердок «Дитя слова» проходит в туманном, промозглом Лондоне. Никто не может согреться. Зябнут не только руки — прозябло все существо человеческое. Как только люди входят в помещение, то первое стремление — согреться, вернее, отогреться душевно и физически, потому что и на душе промозгло. Поэтому так уютно в доме, есть камин, который раньше топился углем, а теперь заменен на электрический.

Эмиль Золя удивительно комплексно создавал атмосферу в своих романах, обычно называвшихся натуралистическими, а по сути дела — глубоко реалистических, со значительным влиянием символизма. Сплав цвета, света, запахов, звуков, пластики, обстановки, природы, мебели, костюмов полностью подчиняет себе в образном напоре.

166

I Предлагаемые обстоятельства, создаваемые Золя, были не просто реалистическими, они были предельно образными. Вспомните, например, как в «Накипи» подонок Дюверк стреляется сидя на стульчаке? Безжалостная смерть! Необычной силы образ! Можно напомнить и смерть императрицы Екатерины Великой — в сортире. Приговор истории! I Именно решение пространства создает атмосферу. В американском фильме «Вся президентская рать» действие происходит в редакции крупной вашигтонской газеты. Огромная комната, наполненная бесчисленным множеством письменных столов, на каждом из них маленький телевизор. Репортер создает хронику и ни на ми-иануту не выключается из ритма жизни, из последних новостей. Два репортера диктуют машинистке разоблачительный материал о знаменитом Уотергейтском деле, а на экране телевизора, стоящего на их столе, изображение Никсона, произносящего клятву перед выборами ' на новый срок президентства свято блюсти конституционные обязанности.

В романе Сергеева-Ценского «Севастопольская страда» есть великолепная сцена артиллерийского обстрела севастьяпольских домов. Семья офицера сидит в саду и пьет чай. Раздается оглушительный артиллерийский разрыв снаряда: «Это, кажется, у Микрюкова в саду упало». Другие даже не посмотрели в ту сторону. У Микрюкова, так у Микрюкова упало ядро. Ведь не у них же. «Только, Капочка, родная... нельзя ли, милочка, мне покрепче...»

Как поставить эту сцену без идиллической обстановки загородного воскресного чаепития?

Два московских театра — им. ВЦСПС, руководимый А. Диким, и Театр им. МГСПС (нынешний им. Моссовета) — поставили пьесу К. Финна «Вздор».

Спектакль Театра МГСПС (режиссер А. Винер) был лирическим и светлым. Тема «Вздора» (инженер Ногтев тоскует по настоящей любви и принимает за нее пошлый романчик с мещанкой Звонковой, но вовремя берется за ум и женится на прекрасной девушке, работающей вместе с ним) была решена со снисходительной усмешкой. Весна, обозначенная автором в ремарке, была передана через грандиозную аппликативную сирень во весь задник. Одна из решающих сцен — свидание со Звонковой — проходила в очаровательном уголке парка на берегу Москвы-реки, опять же под кустом сирени, под аккомпанемент чудесного вальса. Режиссер и художник Б. Волков выгородили на сцене

уютное гнездышко любви. «ВеатадшьякЖБШба!»—г#вскилчал Йог-тев, упиваясь своим счастьем, ««на: м№?ад,?ч«,,.1№ч ■\*> . з\*ж»Н1

В Театре ВЦСПС при просмотре этой же сцены А. Д. Дикий потребовал ее доработать, доведя до любовного накала свидания у балкона «Ромео» и «Джульетты». «Но ведь это комедия!» — воскликнули актеры и режиссер Б. Тамарин, показывавший свою работу. Дикий, не пускаясь в объяснения, повторил свою просьбу и начал работать с массовой.

Художник А. Босулаев тоже показал на сцене весну, только очень раннюю, мартовскую, когда снег сошел еще не до конца. На голых сучьях деревьев еле-еле заметны набухающие почки. Но все же весна! Воскресный вечер. Бульвар полон народа. (Кстати, наблюдательность режиссера: оформление представляло почти точную копию бульвара Чистые пруды, около которого находился Театр им. ВЦСПС, занимавший помещение нынешнего «Современника».) Няни с детскими колясочками, пенсионеры, гуляющие пожарные и матросы, солдаты, бульварная шпана в модных в то время «капитанках» и широких клешах и т. д. и т. п. Все места на скамейках заняты, и, когда приходят Ногтев и Звонкова, им негде сесть. Свободна только одна скамейка, за которой находится общественная уборная (железная будка, в которой видны ноги входящих). Актеры вынуждены были сесть на эту скамейку и начать свою сцену. А в это время по знаку Дикого в уборную вбегали изнемогающие прохожие и через несколько секунд медленно, облегченно выходили. Чем страстнее шло объяснение влюбленных, тем сатиричнее звучала сцена, разоблачающая с беспощадной злостью мещанский вздор, которым наполнена голова умного и хорошего человека. Это было образное решение пространства,

подсказывающего способ существования, раскрывающего режиссерскую сверхзадачу.

Удивительное по емкости решение образного пространства дает Джордж Стреллер для «Вишневого сада». Все иначе, чем мы привыкли. И все по Чехову. Комната в первом акте: «она теперь как пустая просторная прихожая, но в ней должны быть следы того, что когда-то она была детской. Какая-то мебель, оставшаяся нетронутой, точно такой, как была в прошлом, а дети за это время успели состариться».

Две парты—маленькие, белые. Тут дети, брат и сестра, делали уроки. С трудом, согнувшись в три погибели, они (Раневская и Гаев) втиснутся за парты и вот так вот, сидя, будут продолжать разговор». От точного пространства — глубокое проникновение во внутренний мир героев.

168

В ГИТИСе в 30 — 40-е годы блестящий знаток живописи Н. М. Тарабукин не занимался со студентами историей искусств, запоминанием дат. Все обязательные факты он отдавал на самостоятельное изучение. На занятиях анализировал картины, стараясь включить слушателей в этот процесс с точки зрения композиционного построения, мизансцены, выражавшей взаимоотношения действующих лиц, — пространства в произведении живописи. Его коньком была диагональная композиция. Ее он считал высшим достижением режиссуры. Упоенно разбирал спектакли Мейерхольда и других мастеров с позиций этой диагонали. Диагональ дает естественность положению актера на сцене в самых выразительных ракурсах. Самое выгодное положение в диалоге — диагональ, дуэльная мизансцена. (Вспомним излюбленную мизансцену в кино — «восьмерку»). Диагональ дает максимальное расширение пространства, она самая длинная линия протяжения на сцене. Н. В. Петров давал практические советы молодым режиссерам: «Если вам нужна гениальная мизансцена для решающего куса, а она не получается, то стройте диагональ, она всегда выручит». В такой композиции важно все пространство подчинить диагонали — мебель, фон, стены. Иначе получится композиционная несурезица — темперамент диагональной мизансцены и нейтральный, бесстрастный фон.

Н. М. Тарабукин показывал процесс работы И. Репина над пространством «Ареста пропагандиста», менявшего количество фигур, размер комнаты, добиваясь наибольшей выразительности. Он раскрывал истоки блистательной мизансцены с лесом копий партизан в «Командарме 2» И. Сельвинского у Мейерхольда из «Сдачи Бреды» Веласкеса. Он приучал не заимствовать композицию, а понимать ее сущность.

Мы часто цитируем известные картины, вызывая этим нужные ассоциации. В «Жизни Клима Самгина» в Ташкентском театре русской драмы были введены живые картины — заставки перед актами: бурлаки тянут баржу под «Дубинушку», баррикада с красным флагом, Ленин на броневике и уползающий в сторону Клим Самгин. Это наивно-иллюстративное использование живописи чуждо образному решению.

Появилось слишком много расхожих ассоциаций. Предложите, например, в любой ситуации ходить по кругу группе людей, заложив руки за спину, и всем сразу станет ясно, что это заключенные в тюрьме по Ван-Гогу. Есть более интересные ходы. Так, например, цитата может быть иронической: на собрании запорожцы пишут письмо, актриса сидит у кабинета главного режиссера в мизансцене васнецовской

Аленушки. Так, А. Лобанов предлагал Губину и Нестрашному («Дости-гаев и другие» Горького) принять мизансцену памятника Минину и Пожарскому.

Мастер курса, педагог по режиссуре обязан пойти со своими уче-

4 никами в Третьяковскую галерею, Музей им. А. Пушкина, и не раз! Такие экскурсии должны быть уроками практической режиссуры. Очень важно устраивать на занятиях коллективные разборы произведений живописи. Как интересно, например, провести сравнительный анализ одного сюжета — тайной вечера, разработанного хотя бы тремя художниками (их было значительно больше), — Леонардо да Винчи, Филиппе Литти и Сальватора Дали. Одно пространство, один сюжет,

{ одни и те же действующие лица, а как различен подход к решению ■— пространства! Картины Сурикова и Ван-Гога, Репина и Матисса, Петрова-Водкина и Дали, Волкова и Гойи — трудно перечислить все возможности для таких занятий. Так же интересны и плодотворны посещения мастерских художников, раскрывающих перед студентами суть их творческого процесса.

Актеру очень важно, в какой среде он действует, на каком диване он сидит, по какому полу он ходит. Серафиме Бирман помог жить в доме Вассы Железновой блестящий паркет, созданный художником В. Шестаковым. Это был огромный пандус на все сценическое пространство. Актриса ощущала себя на этом полу, как на пьедестале. Она была величественна и значительна, чувствовала себя хозяйкой не только своего дома, но и всей России. Это был не общетеатральный планшет, а нечто конкретное, вводящее актера в иную жизнь, заставляющее всем существом, ногами почувство-

вать иную действительность. Итальянский режиссер Джордж Стреллер покрыл планшет для «Короля Лира» черной дышащей массой — то ли грязью, то ли болотной трясиной, в которой вязли ноги, так же, как вязли люди, судьбы. Можно вспомнить охлопковскую «Лодочницу» с бассейном на сцене, над которым так старательно измывались околотеатральные критики. Разве можно было заподозрить неистового Охлопкова в подражании постановке «Рычи, Китай» в Театре Мейерхольда? Николай Павлович почувствовал необходимость, как он рассказывал, дать предельную натуральность и вместе с тем поэтичность действию. Сделать природу активным действующим лицом: то спокойной и лиричной, то взволнованной и гневной, то страдающей. Хотел, чтобы вода стала живой, так как равнодушный пол сцены не может стать живым. Хотел, чтобы вода

170

бурлила, отражала свет луны, вспышки выстрелов, зарево пожара. Мо-ясет быть, на ограниченной площадке не удалось воссоздать великую Волгу, но направление поиска понятно.

Разработка сценического планшета стала одной из важных задач сценографов. В американском спектакле «Трамвай «Желание» в Луисвилле пол засыпан гравием, шуршащим при шагах. В «Птицах» (греческий спектакль по Аристофану) пол покрыт песком. Я уже вспоминал о батуте у Питера Брука в «Сне в летнюю ночь». Таких примеров можно привести великое множество.

Решение планшета, то есть пространства, и в ломке пола. Н. В. Петров и художник Н. П. Акимов стремились создать для «Страха» А. Афиногенова некий публицистически-трагический постамент. Для этого был построен очень крутой пандус, уходящий в глубину сцены, сразу поднимающий актеров «на котурны». Выглядел макет чрезвычайно эффектно, но действие всех сцен проходило в основном в доме профессора Бородина, на заседаниях ученого совета института. Актер И. Певцов никак не мог примириться с такими предлагаемыми обстоятельствами и не соглашался «жить» в такой квартире. Но вдруг он пришел на репетицию и начал великолепно репетировать. Оказалось, что он оправдал для себя этот пол тем, что дом построил его родной брат, известный архитектор, но большой чудак.

В моей практике сложилось так, что несколько спектаклей подряд шли на покато пандусе, занимающем почти всю сцену, а оформление ограничивалось одной-двумя деталями, определяющими место действия. Дань моде?! Каждый спектакль порознь пользовался успехом и имел свои определенные достоинства. Но для меня стало ясным, что я повторяюсь в пластической композиции, что, несмотря на то, что «Заговор императрицы» отнюдь не походил на «Обманщиков» Карне или на «Землю» Н. Вирты, они, в сущности, были одинаковыми по способу актерского существования. Актеру было сложно, одиноко в таком пустынном пространстве, а мне было все труднее строить мизансцены, не имея опорных точек.

Как действующее лицо, актер соотносится со средой, с другими актерами, поэтому нужно определить, каковы его взаимоотношения с природой, на что он может опереться, облокотиться в переносном и буквальном смысле этого слова. Существование в некоем безвоздушном условном «вообще» пространстве заставляет актера чувствовать и действовать условно, приблизительно. И, наоборот, существование в

171

интересных условиях бытия дает возможность использовать для своей сценической жизни опорные пункты, или, как мы их называем, «притыки», которые дают огромные творческие импульсы.

К сожалению, ушли в далекое прошлое такие образные находки, как стулья с поднятыми вверх руками на спинках у А. Тышлера в «Школе неплательщиков» в постановке Ю. Завадского. Актер, сидящий на таком «образном» стуле, чувствует и ведет себя по-иному. Ему уже необходимо попадать в изобразительный стиль, в жанр спектакля, отличные от бытового существования. Сцена у Григория Распутина в «Заговоре императрицы» по ремарке проходит в гостиной. Опираясь на некоторые исторические данные, а главное, на свои соображения о быте распутинского дома, мы решили перенести действие в кухню. Здесь варится всероссийская каша — Распутин переставляет министров, вершит судьбы людей, вынашивает свои далеко идущие планы. И все это происходит рядом с кухонной плитой, там, где варится обед. На кухонный табурет вынужден сесть сам председатель Совета Министров Штюмер, терпящий своеволие всесильного временщика. Актеры, играющие сцену в таком пространстве, в таких предлагаемых обстоятельствах, прониклись сатирической направленностью спектакля.

Мы можем напомнить случаи, когда режиссер сам оформляет свои спектакли. Питер Брук писал: «Когда режиссер выступает одновременно и как художник, его общетеоретическое осмысление пьесы и ее воплощение в форме и цвете возникают в одном ритме». Г. Товстоногов был художником

таких замечательных своих постановок, как «Горе от ума» и «Мещане». Можно привести и обратные случаи, когда художники почувствовали необходимость подчинить своему видению все компоненты спектакля во главе с актерами — Н. Акимов, И. Шлепянов. Но во всех случаях ими, режиссерами, ставшими художниками, и художниками, ставшими режиссерами, руководит мысль о слиянии пространства и человека.

Ощущение пространства начинается с определения театрального помещения. Во всяком ли театре можно ставить некоторые пьесы? Вернее, является ли безразличным для будущего спектакля, в каком помещении он пойдет? Н. М. Горчаков на первых занятиях своего режиссерского курса давал задание студентам определить театральную сцену, на которой наиболее выразительно могут быть воплощены пьесы античных авторов — Эхила, Софокла, Аристофана. Е. Вахтангов,

172

А. Дикий говорили, что в идеале для каждого спектакля нужно строить новое театральное помещение. Мы знаем, что ряд театров новой архитектуры могут видоизменять форму и размеры зрительного зала и сцены. Такие случаи пока далеко не массовые, но мысль ясна. Каждая пьеса, каждый авторский мир требует не только своего стиля актерского существования, своей природы чувств, но и среды, в которой проходит действие, существуют актеры. Почему И. Шайна играл «Реплику» на чердаке, когда зрительный зал пустовал? Почему В. Плучек решил поставить бесспорную пьесу «Вишневый сад» на малой сцене? Я помню, как в дни моей театральной юности А. Попов поставил в помещении нынешнего Театра им. А. С. Пушкина, где тогда играл ЦТС А, блистательный спектакль «Полководец Суворов», потрясший всех массовыми сценами «Переход через Альпы», «Взятие Чертова моста» и др. Через сезон на открытии нового помещения ЦТСА с огромной сценой, на которую был перенесен «Суворов», можно было видеть, как все обаяние, темперамент спектакля ушли, потонули в необжитых, неуютных пространствах сцены. Грандиозная армия, удивлявшая в первой редакции, выглядела жалкой. Нужно было заново осмыслить пространство, найти его соотношение с актером. А. Попов много говорил впоследствии об этом случае, подчеркивая, что один человек в большом пространстве всегда несет драматическую, даже трагедийную тему одиночества. Такова философия пространства.

Почему сатирические, комедийные спектакли часто требуют более подробного, детализированного оформления, чем мощные глыбы Шекспира? Да и комедии великого англичанина идут в менее условном решении, чем «Гамлет» или «Макбет». Мы делаем это интуитивно. Но если задуматься, то именно в словах А. Попова таится разгадка.

Пространство говорит само за себя. Это может звучать не только в обобщенных формах, но и в быте. Не случайно Г. Товстоногов в своих «Мещанах» создал, на первый взгляд, почти натуралистическое оформление — со скрипящими дверями, столом, буфетом, фотографиями и т. д. Это оформление сразу же заявляет о том, кто живет в этой комнате, так же, как и общая фотография на суперзанавесе перед началом спектакля.

Р. Симонов мечтал поставить «Западню» Золя. Он, такой наи-театральнейший режиссер, вернейший последователь вахтанговских традиций, увлекательно рассказывал о клубах пара в прачечной, мокром белье, создававшем лабиринты и проходы, о драке женщин, па-

173

дающих в чаны с водой. У него возникали ассоциации с дантовскими кругами ада. Это был быт, выразительный и острый.

На ряде вторых курсов режиссерского факультета ГИТИСа студенты выполняют интересное задание: донести атмосферу сцены, сюжет через вещи, обстановку без актеров. Студент-режиссер поставил этюд «История любви» без людей! 1-я картина: по комнате в полном беспорядке разбросаны части мужского и женского туалета. 2-я картина: на стулья аккуратно повешены платье и белье, брюки аккуратно сложены по шву. 3-я картина: на вешалке два пальто — мужское и женское, сушится зонтик. Гибель любви. Брошенная игрушка в комнате говорит о многом — и о драме, и о радости.

А. Мацкин в книге «На темы Гоголя» рассказывает о работе Вс. Мейерхольда над оформлением (слово, никак не могущее исчерпать сути процесса) «Ревизора». Мейерхольд предусмотрел формы своего «Ревизора» во всех возможных измерениях: пространство, отведенное для игры, система вкатных площадок, эллипсоидное устройство сцены, ее меблировка, цветовая гамма в костюмах, световые перемены и т. д. Для Мейерхольда особое значение имела среда обитания, т. е. овеществление гоголевского слова, наглядность быта в комедии. Мы не будем подробно останавливаться на этой теме, уверен, что будущему режиссеру необходимо ознакомиться с лабораторией мастера и понять принцип его работы.

Для Мейерхольда характер мебели должен быть построен на контрасте, сталкивающем зримую

эстетику с безобразием: «чтобы эти скоты могли помещаться на такой мебели». Вот какое значение приобретал красивый ампирный стул! Для режиссера были важны фактура красного дерева, музейные и антикварные вещи. Он доказывал своим противникам, что «внушительность столичного ампира» ему нужна как вещественное доказательство того, что в каждом образе «Ревизора» есть отражение петербургского чиновничества этого времени, т. е. конкретность, неотъемлемо принадлежащая той социальной среде «николаевской» России, к которой он обратился поверх гоголевского сюжета.

Актеры теснились на маленьких вкатных площадках. Тесноту придумал мастер в качестве одного из главных композиционных приемов своего спектакля. Она подчеркивала внутреннее единство группы чиновников и одновременно их внутренние распри, звериную вражду.

А рядом эпизоды, захватывающие все пространство сцены. В знаменитом «Шествии» за пьяным Хлестаковым в гусарской шинели сле-

174

довала змеевидная цепочка хора чиновников. В эпизоде «Взятка» из всех расположенных по периметру сцены дверей выглядывали испуганные чиновники.

Пространство насыщено ритмом. Его нужно вскрыть, помочь ему выявиться. Ритм заключен в чередовании планов, распределении в пространстве игровых мест, их контрастном сцеплении. Однообразие ритма зависит от умения режиссера увидеть в пространстве возможности приближенности и удаленности действия от зрителя, ломки планшета и использование его разновысотности.

Увлечение крупным планом пришло из кинематографа. Актер хочет, чтобы он, его лицо, его глаза были как можно ближе к зрителю (эффект малых сцен). Режиссеру в наши дни трудно уговорить актера играть где-нибудь на середине сцены, за театральным занавесом, не говоря уже о третьем плане! И в этом заключена серьезная опасность. В любом фильме режиссер пользуется крупным планом раз 10-12, не больше, понимая, какое это сильное средство и что им нельзя злоупотреблять. То же происходит и в театре. Конечно, все настойчивее ощущается потребность как можно активнее воздействовать на зрителя, «влезть ему в душу», сказать самое важное прямо в глаза, заставить его замереть от интимного контакта мыслей и чувств актера и зрителя. И здесь чувство меры является решающим. При злоупотреблении крупным планом он теряет взрывчатость, стрессовую силу.

В спектакле Театра им. Н. Гоголя «Предел усталости» Ю. Киселева режиссер и художник выдвинули оформление на просцениум, не задействовав сцену, потеряв ее пространство, или, точнее говоря, отказавшись от него. И спектакль, несмотря на приближенность к зрителю, потерял силу своего воздействия. Он был слишком одноритмичен, все в нем было одинаково значительно. Чередование крупного плана со средним и общим было потеряно.

В спектакле того же театра «Обманщики» (по фильму Марселя Карне) опыт крупного плана был более удачным. При составлении перечня мест действия, который необходим для общего решения пространства, было выяснено, что большинство из достаточно солидного количества сцен (кино!) проходило в баре. Здесь герои спектакля встречались, проводили большинство свободного времени, здесь влюблялись, ревновали, страдали и даже умирали. Где строить стойку бара? Если она будет на первом плане, то скоро надоест, да к тому же есть много других эпизодов, которым она будет мешать. Режиссер и худож-

! \*■» 175

ник П. Кириллов нашли выход. Бар занимал постоянные две боковые точки на просцениуме. А центральная стойка, около которой должны были проходить главные сцены, была утоплена в закрытом щитами оркестре. Когда подходил эпизод у стойки, она поднималась двумя рабочими, закреплялась снизу и актеры играли почти «на носу» у зрителей. Не было необходимости форсировать звук, можно было общаться не только с партнерами, но и непосредственно со зрителями. Затем стойка убиралась вниз.

Умение заполнить всю сцену — большое искусство.

«Разбойники» Шиллера в Дюссельдорфском театре произвели большое впечатление смелостью заполнения пространства. Франц Мо-ор начинал свои монологи почти у задней стены арьерсцены и постепенно выходил на самый крупный план. Нарастание ритма было впечатляющим. Лирические сцены неожиданно игрались в глубине, фигуры актеров читались почти силуэтами, и это придавало сцене особое обаяние. Текст доносился великолепно, еще раз подтверждая, что его доходчивость не зависит от расстояния между актером и зрителем.

Список мест действия — почти канцелярская работа. Что тут творческого? Сухой перечень фактов. Но такая работа дисциплинирует «вольный полет» фантазии и заставляет задуматься над тем, что же необходимо в спектакле для логического развития действия. Запись мест действия по сценам и актам. Подсчет их общего количества. Сразу же возникает ряд вопросов, которые требуют от режис-

сега и художника точных ответов.

Пространство не терпит приблизительности. Чего больше в пьесе: интерьерных сцен или сцен на натуре? Что подчинить чему? Какая степень условности должна быть соблюдена при большом количестве картин и необходимости частых перемен? В «Последней жертве» А. Островского четыре павильона и один сад. Они технически не совместимы. Что же важнее? В постановке пьесы «Именем революции» М. Шатрова в МТЮЗе места действия: железнодорожная станция, поляна в лесу, двор в Сокольниках, заброшенный цех, улица ночной Москвы, особняк богатого фабриканта, кабинет Ленина в Кремле. Как совместить столь разные места действия? Какое из них главное, какому нужно и можно подчинить все остальные? Именно во время такой «канцелярской» работы определяются основные события, эмоциональные зерна каждой картины. Замысел основывается на конкретных ве-

176

щах: местах действия, событийном ряде и, я в данном случае подчеркиваю, на видении пространства. Можно найти подтверждение необходимости такой работы у Дж. Стреллера: «Точный подсчет сцен, происходящих в пьесе и, в интерьере, и под открытым небом...»

Режиссеры отвыкли от обсуждения с художником каждого планировочного места, каждого «притыка». Еще М. Добужинский, работавший вместе с К. С. Станиславским над «Месяцем в деревне» И. Тургенева, восхищался тем, как он «вместе с режиссером обсуждал все планировочные места, выходы и опорные пункты каждого акта». Мы встречаемся с тем, что художник дает «общую идею», а уж как режиссеру и актеру выпутываться из ситуации, не его дело.

Сложное впечатление оставляет макет (и спектакль) режиссера-сценографа И. Блумберга к спектаклю «Бранд» по Ибсену. Огромный пустой круг, находящийся в некоем безвоздушном пространстве, наклоняется по оси, принимая самые различные ракурсы. Наклоняют его стоящие вокруг актеры. Ракурсы интересны, но несколько холодны, безатмосферны. Сначала оформление вызывает восхищение, а потом возникает мысль: а какие еще пьесы могут быть осуществлены в таком макете? Оказалось, все «философские», в которых поднимаются глобальные проблемы: «Гамлет», «Ричард III», «Оптимистическая трагедия», «Фауст», «Пер Гюнт» и т. д.

Однажды в Праге группа советских театральных работников посетила мастерскую блистательного художника И. Свободы. Среди многих макетов, которые мастер создавал вместе с большим штатом помощников, нам показался очень выразительным такой: белая лестница во всю сцену поднималась из оркестра и уходила в глубину сцены к колосникам (что-то от знаменитой Одесской лестницы в фильме С. Эйзенштейна). Мы заинтересовались, какой же пьесе предназначена эта величественная конструкция. Свобода сказал, что, наоборот, он для макета ищет пьесу. Через некоторое время в чешском журнале «Дивад-ло» появилась фотография спектакля «Царь Эдип» в Словацком театре. Свобода нашел пьесу под макет!

В обоих приведенных выше случаях мы встречаемся с понятием пространства вообще. Абстрактно-театральное пространство, годное для многих пьес и поэтому по-настоящему не отвечающее насущным жизненным интересам ни одной.

Пространство индивидуально и метафорично. Но не иллюстративно. . . . ., - . . . ., ■, . . . ., ->. «Г, а \*

Сцены заполнены штампами пространственных решений, однозначными, исчерпывающими себя при первом взгляде. Деревянный помост и виселица гуляют из спектакля в спектакль. Особенно достается историческим спектаклям, повествующим о борьбе за власть. Такая общая идея еще не выражает особенностей пьесы, автора, людей. Борьба за власть должна быть конкретизирована историческими, социальными и психологическими особенностями именно данного произведения. Выразительные средства, решение пространства такой расхожей идеи чрезвычайно однообразны: на первом плане на стуле, табурете, троне, кресле, возвышении лежит шапка Мономаха, корона, топор. Стоит посох, воткнутый в пол. Один трон (самых разных размеров) на оголенной сцене. Все спектакли смешаны в одно — «Смерть Иоанна Грозного», «Борис Годунов», «Ричард III», исторические хроники Шекспира, памятник Генриху IV в Стрэтфорде. Так же популярны сети, символизирующие не только рыболовную профессию, но, главным образом, те социальные и психологические пути, в которые попадают Муромский в «Деле», Лыняев в «Волках и овцах», даже Эдип в своей далекой Греции. Пьесы Островского решают как балаган, будто забывают о глубине произведений «гостинодворского Шекспира», как называл Тургенев своего собрата.

Перед студентами нужно поставить чрезвычайно увлекательную задачу: создать психологический интерьер с отобранным бытом, работающим на мысль режиссера и автора. Еще труднее это сделать в «комнатной» пьесе, с небольшим количеством действующих лиц, но с большими мыслями и чувствами, в которой невозможно разбить действие на эпизоды, украсить его наплывами. Как важно

продумать здесь каждую книгу на полке, каждую гравюру на стене, каждую чашку в серванте! Пусть в таком пространстве актеры попробуют солгать, не принести субъективную правду героев, пусть попробуют остаться равнодушными ремесленниками!

При распределении работ на II курсе необходимо иметь в виду, что каждый студент должен пройти через «испытание бытом» в работе над пьесой реалистической, требующей детальной проработки. А «общеусловному» решению будущей молодой режиссер научиться сам!

Мы больше обращали внимание на сценографические проблемы — создание материальной среды для действий актера. Она главным образом определяет соотношение актера и пространства.

„ ШІд1

178 -и;

В футболе существует термин «видение поля». Футболист должен все время видеть все поле: где находится его противник, где партнер. Он должен знать, когда можно прорваться, от кого нельзя отрываться. Такое же видение или чувство поля присуще и актеру.

В старом театре актерам, выступавшим в «массовках», строго приказывали не подходить к партнеру ближе, чем на вытянутую руку. Ремесленный прием, но очень точный. Разве нужно удивлять количеством людей? Разве от малого количества исполнителей массовые сцены в «Смерти Иоанна Грозного» в ЦТС А в постановке Л. Хейфеца стали менее выразительны?

Актриса Е. Юнгер вспоминает: «Владимир Николаевич Соловьев учил нас располагать свое тело в сценическом пространстве. Он задавал нам тематические этюды: а как тот или иной персонаж должен двигаться в тех или иных предлагаемых обстоятельствах».

Вполне естественно желание актера получить опорные пункты для своего существования в пространстве. Сколько возможностей дает стол, около которого можно присесть, колонна, на которую можно облокотиться, кресло, в которое можно усесться, ступеньки, на которые можно встать и т. д.

Периферийный режиссер Н. Н. Соболицков-Самарин рассказывал о друге его театральной юности авторе Доливо-Добровольском, игравшем роли драматических любовников: «...играл он, вероятно позируя и рисуясь. Любил опираться, красиво изогнув тело, на столы, ручки кресел, перила лестниц и т. п. Если не было поблизости точки опоры, он все-таки принимал эту вычурную позу, опираясь, как мы шутили, на воздух».

Это, конечно, пример анекдотический, но сколько раз мы встречаемся с действительной необходимостью дать актеру возможность получить эту точку опоры. Посмотрите, как бывает в жизни. Взять хотя бы вратаря на футбольном поле. Вглядитесь, как он распределяет свое тело около ворот. Даже когда он не прислоняется к штанге, он чувствует ее; спиной, боком и в самые ответственные моменты перед атакой на свои ворота группирует тело так, чтобы оно могло защищать любой участок уязвимого пространства, соразмеряя себя с пространством ворот. Я несколько раз бывал на подводных лодках. У моряков-подводников совершенно особая пластика, помогающая им ловко существовать в тесных отсеках. Мы поотбивали все бока, а для них в коридорчиках остава-; лась масса свободного места. Они размещали себя в пространстве.

12\*-2517179

Как заключенные соотносятся с тюремными стенами — ряд драматических новелл. Вот узник, сидящий в дальнем углу камеры. А вот «пахан», хозяин уголовной братии, живописно расположившийся на нарах. Вот человек прижался к стене, стараясь вдавиться в нее.

Когда мы говорим об опорных точках, то отнюдь не подразумеваем забытовление, загромождение натуралистическими деталями. С. Юткевич называл такие пункты пространственным стержнем. Точное определение! «Таким опорным пунктом может быть лестница, стол, скамейка, забор или дерево... Я лично не могу снять ни одной сцены, если не решу для себя всю планировку. Так, например, в «Отелло» очень трудный эпизод клятвы мавра о мести, вынесенный мною на натуру, я не мог выразительно распланировать, пока не придумал опорный пункт — огромный заржавленный якорь, выброшенный на морской берег, — вокруг него я и размизансценировал весь напряженный диалог Отелло и Яго».

Великим умельцем создавать «притыки» или пространственные стержни, вокруг которых строилось действие, был, конечно, Мейерхольд. Гениальные гигантские шаги в «Лесе», баллюстрада или диван в «Ревизоре», игорный стол в «Даме с камелиями», стол в «Горе от ума», мельница в «Великодушном рогоносце», щиты в «Д. Е.». Мастер учил, что для выгодной острой мизансцены необходима разница высот и плоскостей. Отсюда его любовь к лестницам, его поистине неистощимое умение строить на них мизансцену.

Разработка студентами своих режиссерских планов и постановка отдельных сцен из взятых

пьес на II курсе может быть разделена на две части: решение общей композиции спектакля, разработка макета всего спектакля и решение в работе с исполнителями пространства в выбранном отрывке. Никакие «условия институтской бедности» не могут помешать в решении соотношения актера в пространстве.

Не разбираю вопроса о подготовке режиссера к решению пространства на данной репетиции, хотя он непосредственно относится к нашей теме. Здесь опять возникает проблема комплексности, и мы уйдем несколько в сторону. Хочу подчеркнуть, что умение режиссера увидеть в пластике и пространстве основное событие спектакля требует серьезнейшей подготовки, заготовки вариантов. Конечно, лучше всего — единственного варианта для сцены.

Вряд ли можно в наше время серьезно упрекать режиссера в том, что он подготовил свои решения и предлагает их актерам. Вопрос в том, как предлагать эти решения, в методике посвящения актеров в замысел режиссера, в умении создать импровизационность в подходе к задуманному и для себя решенному. Обрушивающиеся на актеров самые выразительные пространственные решения с первых репетиций не будут приняты органично. Они чужие, актер еще не «размят», не обжился на сцене, еще не твердо знает, что же ему нужно для его существования в пространстве. Многие актеры, к сожалению, любят получать задание в окончательном виде. И тогда при малейшей попытке режиссера что-то изменить возникают неурядицы, протесты, обвинения режиссера в отказе от собственных решений. Да, и так бывает.

Не беру на себя смелость утверждать, что исчерпал проблему. Она требует широкого теоретического обсуждения и практических поисков. Но уверен, что чем раньше взвалим на плечи студентов заботы по пластике и организации пространства, тем благотворнее это скажется на всем процессе их обучения. Второй курс — самое время концентрации внимания на поиски пространственных решений.

**О. Л. Кудряшов**  
**РАБОТА СТУДЕНТА НАД ИНСЦЕНИРОВКОЙ ЛИТЕРАТУРНОГО  
ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

К началу второго года обучения студентов режиссерского факультета наступает качественный скачок. От этюдов, которые они сами придумывали, сами режиссировали и сами же в большинстве случаев играли, совмещая в одном лице драматурга, режиссера и актера, они переходят к настоящей литературе, как правило, очень высокого уровня. Происходит первое и очень важное соприкосновение с автором, с чужой, почти всегда сложной образной системой, которую необходимо разгадать и попытаться воплотить средствами совершенно иного искусства.

Студентам предлагается выбрать для инсценировки отрывок из романа, повести или взять целиком небольшой рассказ, новеллу. Последний вариант предпочтительней в силу его законченности. И сразу начинаются творческие муки. Хочется взять для работы Достоевского, попробовать Фолкнера, поломать голову над Тургеневым, разгадать Шукшина... На чем остановиться? Что выбрать?..

Одно, чисто практическое, наблюдение. Как правило, курс в этот период делится на две неравные части. Одна, более многочисленная, буквально заваливает педагогов названиями и авторами. Начинается радостное литературное «пиршество» после «поста» этюдов, когда их сочинение было для многих делом трудным, а подчас и мучительным. Сейчас все доступно, все открыто, все по силам. Поток названий не иссякает довольно долго. В нем еще нет необходимого отбора, есть только одно желание — зачерпнуть побольше, не отпустить от себя то, что очень нравится. А нравится многое: режиссеры народ начитанный.

Другая группа студентов — их меньше — «замирает» от непосильности задачи. Желания спят, выбор кажется невероятно затруднительным. Какое-то время уходит на то, чтобы ввести работу в нормальное русло, остановить внимание студента на одном названии и перейти к планомерной деятельности, переоценить значение которой невозможно. С ней студенту в будущем предстоит неоднократно столкнуться, ибо «роман» театра с литературой начался не сегодня, и конца ему не предвидится. Сегодня, как и во все времена, художественная проза опережает на несколько голов драматургию...

К. Рудницкий в своей книге «Проза и сцена» приводит любопытную дату — 1803 год, когда на подмостках петербургского театра состоялась премьера драмы в 5-ти действиях «Лиза, или Следствие гордости и обольщения» некоего В. М. Федорова, сделанной по широко известной повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза». Ни в Петербурге, ни в Москве эта драма успеха не имела, так же как и следующая инсценировка «Наталья, боярская дочь» — «героическая драма в 4-х действиях с хорамми», сочиненная С. Н. Глинкой по повести все того же Н. М. Карамзина.

С этого года идет счет тем находкам, приобретениям и потерям театра в его сложных взаимоотношениях с художественной прозой.

Уложить огромное, многостраничное литературное сочинение в 2-3 часа сценического времени — задача невероятно трудная, требующая огромного вкуса и такта. Этими последними качествами многие инсценировщики не были обременены. Задачу решали просто: брали основную сюжетную линию популярного романа или повести и смело, не дрогнувшей рукой, отсекали все, что оставалось за ее пределами. А оставалось многое — авторские описания, характеристики персонажей, пейзажи, философские отступления — все то, что составляет подчас неповторимое своеобразие авторского стиля и мироощущения, все то, что дает произведению объем и жизненную глубину. Можно понять Н. В. Гоголя, который писал из Рима П. А. Плетневу: «До меня дошли слухи, что из «Мертвых душ» таскают целыми страницами на театр. Я едва мог верить... Ради Бога, вступитесь за это дело: оно слишком близко моему сердцу...»<sup>1</sup>.

А позже вызывали ужас и недоумение многочисленные драматургические поделки, вроде «Катюши Масловой» — слезливой мелодрамы, ничем, кроме основной сюжетной линии, не напоминавшей роман Л. Толстого.

И в то же время, если не оправдать, то объяснить этот процесс возможно. Театр постоянно нуждался в современной пьесе. Драматурги не успевали за этим спросом. С другой стороны, театр не мог пройти мимо произведений, которыми зачитывалось русское общество, произведений, возбуждавших самый живой интерес. Так попадали на сцену произведения великой русской литературы в

<sup>1</sup> Цит. по: Рудницкий К. Л. Проза и сцена. М., 1981. С. 6.

страшно искаженном, искромсанном виде. Но на сцену валом валила и второсортная литературная продукция, теперь уже прочно забытая. Дабы остановить этот процесс, потребовались совершенно иные принципы взаимоотношений театра с прозой, возникла потребность в качественно новом подходе к литературному произведению.

Переворот произошел в 1910 году в Московском Художественном театре в спектакле, который навсегда вошел в историю русской сцены одной из самых блестящих ее страниц. Это «Братья Карамазовы» по роману Ф. М. Достоевского в постановке Вл. И. Немировича-Данченко. Успех спектакля был настолько ошеломляющ, что позволил Немировичу-Данченко говорить о революции в театре. Он писал К. С. Станиславскому в том же году: «Мы все ходили около какого-то огромного забора и искали ворот, калитки, хоть щели. Потом долго топтались на одном месте, инстинктом чуя, что вот тут где-то легко проломить стену. С «Карамазовыми» проломил ее, и когда вышли за стену, то увидели широчайшие горизонты. И сами не ожидали, как они широки и огромны... Я сам не ожидал, что открываются такие громадные перспективы. Нет никакого триумфа и нет никакой победы и, однако, случилось нечто громадное, произошла какая-то колоссальная бескровная революция...»<sup>1</sup>.

То, что совершил Немирович-Данченко, было не случайным явлением. В этом человеке, как ни в каком другом деятеле русского театра, жило тончайшее и глубокое ощущение литературной основы театра. В его лице выразительным образом сочеталась исключительная интуиция профессионального литератора и талантливейшего театрального практика. Собственно, его деятельность в театре и началась с того, что с ним пришла на сцену высокая литература. Он полемически противопоставлял ее низкосортной драматургии: «Мне приятнее ставить на сцене повесть талантливого беллетриста, чем сценическую пьесу профессионального драматурга, лишённого своего писательского колорита...»<sup>2</sup>.

В упомянутом письме к Станиславскому Немирович-Данченко намечает основные принципы подхода к литературному произведению при его инсценировании для театра. Первая установка — борьба против «дурно понятой сценичности», против насильственного, прямолинейного подчинения автора так называемым законам сцены. Законы сцены, полагал Владимир Иванович, должны быть подчинены литературе, их горизонты и возможности — расширены, если этого требует литература. У него есть прекрасное выражение: «не сдуть пушок с автора», то есть стараться не потерять ничего из того, что составляет авторское обаяние. Дурно понятая сценичность берет за основу внешнее развитие сюжета, отказываясь от многого того, что находится за его границами. Но, как правило, там как раз и заложено неповторимое авторское лицо, суть размышлений автора о жизни. Немирович-Данченко перечисляет неперемные условия такой якобы «сценичности»: действие понимается только как сюжет; временные ограничения; условность деления на акты; недопустимость больших монологов; неперемное введение каждого лица в «быт», т. е. в фактуру сюжета; невозможность использования авторских отступлений. Эти условия не казались ему обязательными уже в 1910 году, а рецидивы такого отношения сохраняются и по сию пору, по прошествии полувека. Поэтому мысли Немировича-Данченко не устарели и в настоящее время.

Вот и в «Братьях Карамазовых», как вспоминает участник спектакля 1910 года А. Д. Дикий, Владимир Иванович «старался захватить материал романа как можно шире, хорошо сознавая, что часть срепетированных сцен в дело пойти не может. Ему было важно, чтобы актеры овладели непрерывностью действия, чтобы внутренняя линия их образов не «рвалась» при каждом пробеле в инсценировке, а как бы протягивалась от одного выхода исполнителя до другого. Лишь сегодня я понимаю, что это — единственный способ овладения прозой, когда она попадает в театр, «транспонируется» на сценические подмостки»<sup>3</sup>.

И в окончательном варианте сохранилась эта тенденция. Как отмечает А. Д. Дикий, театр, стремясь объединить весь спектакль вокруг истории Дмитрия Карамазова, тем не менее не отказывался от эпизодов, связанных со штабс-капитаном Снегиревым, не боясь, что они будут выглядеть вставной новеллой. В них прозвучала главная тема и Достоевского, и театра. Они прочно внутренне скрепились со всем строем спектакля. В итоге — в потрясающем исполнении И. М. Москвина эти эпизоды стали одной из вершин работы.

Вообще, с точки зрения смелого нарушения традиций этот спектакль был показательным. Сегодня он стал хрестоматийным, но надо только представить себе, какое впечатление «Братья Карамазовы» произвели на тогдашнюю публику и критиков. Спектакль шел два вечера, в нем были сцены длительностью в 5-10 минут, сцена же «В Мокром» шла 1 час 20 минут. «Дело не во времени, а в си-

<sup>1</sup> Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма: В 2 т. М., 1979. Т.2, С. 40

<sup>2</sup> Там же. Т.1. С.177-178.

<sup>3</sup> Дикий А. Д. Повесть о театральной юности. М., 1957. С.61.

ле и логике переживаний», — писал Немирович-Данченко М. П. Лилиной и приводил в пример В. И. Качалова, который тридцать две минуты находился один на сцене, играя эпизод «Кошмара».

Тот же А. Д. Дикий вспоминает, что на репетициях этого спектакля он познал один великий закон о том, «как различаются между собой анализ статический, литературный и динамический, приводящий к действию, то есть анализ собственно театральный. Я услышал об этом впервые от того же Владимира Ивановича. Несколько раз он говорил нам, как о чем-то существенно важном, что идею произведения надо уметь найти в действии, в чертах поведения и характера всех без исключения героев, иначе сказать, — понять, куда, на какой объект направлен их темперамент, чем захвачены их чувство и мысль...»<sup>1</sup>. А чтобы понять это, Немирович-Данченко настаивает на обязательном и подробном изучении всего того, что окружает сюжет, всех «кругов» и «приспособлений» (термины Вл. И. Немировича-Данченко), данных автором.

Отсюда первое важное условие Немировича-Данченко — охват и подробное изучение не только данного произведения, но творчества данного писателя в целом в одном определенном аспекте — поиске его «драматургичности». Драматургичность же им понимается в плане установления широкой внутренней природы конфликта данного автора.

Второе условие Немировича-Данченко — для всего этого авторского круга, лежащего как будто за пределами сюжета, должна быть найдена своя особая форма «Шокирующая кого-то на первых порах. «м.^даариттй'г\*,й).дай 111^А г^ею\*»

В поисках такой формы он вводит, например, совершенно непривычную фигуру Чтеца — человека от автора. Сегодня этот прием стал уже расхожим, но надо оценить всю его революционность для того времени, чтобы понять степень художественной смелости режиссера. Причем этот прием стал довольно частым в работе режиссера над инсценировками, но он никогда не повторял его механически. Совершенствование и развитие этого нововведения позволяет проследить интереснейшую методику Немировича-Данченко глубокого анализа литературного произведения. Поэтому есть смысл хотя бы коротко остановиться на нем.

Лицо от автора в «Братьях Карамазовых» выполняло еще одну служебную функцию. Дерзкая новаторская форма спектакля — членение на литературные главы с сохранением внутренней цельности каждой главы, длительное монологическое существование героя, диспропорция сцен по времени — все это само по себе несло поразительную литературность в самом лучшем смысле этого слова. «Чтец от времени до времени прерывал ход действия, чтобы восстановить подлинным авторским текстом ускользающую от зрителя фабульную нить или характерную подробность, ввести короткое описание, не вмещавшееся в рамки сценического действия. Действующие лица иногда застыли на мгновение в мизансцене, на которой застигало их вторжение Чтеца...»<sup>2</sup>.

Акцент делался на внутренней драматичности произведения Достоевского, на клочкотании страстей, обнаруживающих предельно насыщенную душевную жизнь персонажей. Этому и должен был помогать Чтец, стараясь сохранить для зрителей целостную картину романа. Но Немирович-Данченко чувствовал неисчерпанность этого приема. Через несколько десятилетий он возвратился к нему в спектакле «Воскресение» по роману Л. Н. Толстого, где Чтец приобрел принципиально новое значение.

Подчеркивая новую социальную установку театра, режиссер ставит своей задачей преодоление разрыва между толстовским мироощущением и задачами сегодняшнего театра. Время требовало идеологически цельного спектакля, однако ничем не поступающегося из художественного мира Толстого.

Инсценировка komponуется уже не главами, а большими частями: «Суд», «Тюрьма», «Деревня», «Каторга», которые нанизываются на единый стержень спектакля. Такое построение позволяет концентрировать внимание не столько на воскресении князя Нехлюдова, сколько на возрождении к живой, деятельной и естественной жизни Катюши Масловой, ставшей главной героиней спектакля.

Новый социальный аспект качественно изменил фигуру Чтеца — теперь он называется «Лицом от театра». В том, как он входил в спектакль и, по существу, вел его, сказывалась прежде всего позиция театра. Удельный вес этого персонажа возрастал бесконечно. «Ему принадлежало уже не только самое авторское слово, но и вся идея спектакля, его главная эмоциональная сила. Он нес в себе авторское отношение к происходящему, он осуждал, оправдывал, ненавидел и сочувствовал, иронизировал и разоблачал тончайшие уловки самообмана и лжи, иногда даже вмешиваясь в ход действия»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Там же. С. 70.

<sup>2</sup> Виленкин В. Я. Немирович-Данченко. М., 1941. С. 167.

<sup>3</sup> Там же. С. 193.

Но не только социальный мотив несло это лицо. Видоизменились его эстетические и художественные функции. Оно концентрировало в себе — и в этом было открытие Немировича-Данченко — самую суть толстовского стиля, особенности его художественного мышления. Выполняя миссию «лица от театра», оно одновременно и в полном смысле представляло «лицо автора».

Исследователи литературы единодушно отмечают одну важнейшую особенность толстовского стиля — синтез изобразительного, пластического ряда с аналитическим размышлением: «Толстой должен объяснить мир, чтобы его принять. Принять мир, воспринять его — значит его осмыслить; понять смысл мира — значит осознать себя в мире, мир в себе. И хотя смысл мира и сознание человека выступают в единстве, но в этом единстве уже заложена предпосылка разделения. В художественной интерпретации быть и знать — источники дуализма, источник противостояния «мира» и «я»... Принимая мир, сознание требует объяснения, ответа о месте человека в мире, о смысле жизни. И у Толстого вместе с изображением-осмыслением жизни... идет непосредственное, понятийно-логическое обоснование, объяснение, осмысление, или оценка рассказываемого»<sup>1</sup>.

Сложное единство толстовского стиля, угаданное Немировичем-Данченко, воплотилось в фигуре «лица от автора», которое создавало могучую полифонию спектакля. Это сказывалось в необычайном расширении его функций, предоставлении ему огромной свободы жизни на сцене. Естественно, что с такой задачей мог справиться только актер высочайшего класса. Таким был В. И. Качалов. Он спускался со сцены в зрительный зал, становясь непосредственным и внимательным зрителем, снова поднимался на сцену, вмещаясь в действие. «Он временами становился на тончайшую грань между игрой и чтением, он почти играл и за Катюшу и за Нехлюдова, и в этом неуловимом «почти» заключался главный секрет покоряющей силы его исполнения»<sup>2</sup>. В сознательном разрушении «четвертой стены», в появлении этого дразняще-неуловимого, очень современного принципа актерского существования создавалась трепетная, живая ткань спектакля.

Еще одна интересная функция «лица от театра» в этом спектакле. Только актер своими выразительными средствами творил пластическую сторону литературного образа. И делал он это один, не подкрепляемый зрительным образом художника. Очевидцы вспоминают, что Качалов придавал скульптурную, почти физически ощутимую форму всякому толстовскому образу, будь это картина пасхальной заутрени, или треск и звон ломающихся льдин в мартовском ночном тумане, или черные, чуть-чуть косящие, похожие на мокрую смородину глаза Катюши Масловой.

Но и этим не исчерпывалась его роль в спектакле. Своим пребыванием на сцене Качалов постоянно сдвигал временные пласты романа, материализуя еще одну существенную черту толстовского стиля — слитность существования времен в человеке. Это была чрезвычайно сложная и тонкая функция. Начав спектакль с отталкивающего вида полупьяной арестантки-проститутки, актер вместе с режиссером резко соединял это время с прошлым, восстанавливая всю историю встречи Катюши с Нехлюдовым. Таким приемом Немирович-Данченко добивался восприятия образа не только в его внешней, зрительной красоте, но и во всей толстовской сложности.

Таким образом, со времени выхода в свет «Братьев Карамазовых» намечаются принципиально новые взаимоотношения художественной литературы и театра. Не иллюстрация известного романа, не выборка выигрышных для театра сцен, не голый сюжет, но самостоятельное творческое воплощение литературного произведения на театральной сцене. Выявление «лица автора», всех тонкостей его образного строя, воплощение его социальной и общественной идеи становятся главными требованиями, предъявляемыми к режиссуре и артисту. Но при этом свободное, творческое, не буквалистское следование духу великого художника. С этого открытия начинается отсчет тем великолепным театральным работам, которые составили славу русского театра. Одно из первых мест среди них занимает спектакль К. С. Станиславского «Мертвые души» — произведение чрезвычайно показательное и принципиальное с точки зрения вскрытия «зерна автора», подхода к произведению одного из труднейших русских классических писателей, каким является Н. В. Гоголь. Методика К. С. Станиславского, своеобразная и неповторимая, во многом дополняет и развивает положения Немировича-Данченко и прежде всего в плане постижения сверхзадачи литературного материала.

В. Г. Сахновский, М. А. Булгаков, работавший над инсценировкой, и П. А. Марков искали «зерно» поэмы в словах Гоголя: «вызвать наружу все, что ежеминутно перед очами и чего не зрят равнодушные очи, — всю страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь, всю глубину холодных, раздробленных, повседневных характеров, которыми кишит наша земная, подчас

<sup>1</sup> Гей Н. К. Сопряжение пластичности и аналитичности // Типология стилевого развития XIX в. М., 1977. С. 114.

<sup>2</sup> Виленкин В. Я. Немирович-Данченко. С. 192.

горькая и скучная дорога... выставить их выпукло и ярко на всенародные очи».

Отсюда родился замысел спектакля — «режиссер Сахновский нафантазировал образ будущего спектакля, как бы увиденный из «прекрасного далека». Ему хотелось добиться оптического «эффекта отчуждения», чтобы познать гоголевскую российскую жизнь в остром, нелепом и чудном ракурсе. Действие должно было постепенно проступать из темноты как воспоминание о далекой России русского путешественника по Италии... У портала должен был появляться чтец — русский скиталец, путешественник... словно только что вышедший из дилижанса и через минуту уезжающий дальше...»<sup>1</sup>, — пишет исследователь творчества Станиславского.

Весь спектакль замысливался в очертаниях «фантастического реализма», это остро чувствовал инсценировщик гоголевской поэмы М. А. Булгаков, уже написавший к тому времени свой роман «Мастер и Маргарита». Замысел был интересным, необычным, но в чем-то, как пишет исследователь, как будто позаимствованный из другого театра, другой эстетики. Возможно такое решение Гоголя, может ли быть это «ходом» к инсценировке его великого произведения? Конечно, да! Ведь элементы фантастики, преувеличения чрезвычайно сильны в творчестве Гоголя. На этом построил своего «Ревизора» В. Э. Мейерхольд, а через много лет А. В. Эфрос в чем-то повторил это решение в своем спектакле «Дорога» по той же пьесе Н. В. Гоголя, тоже попытавшись взглянуть на российскую действительность тех времен из итальянского «далека», также введя фигуру автора в сценическое повествование.

И тем не менее, К. С. Станиславский предложил качественно иной подход к шедевру Гоголя. Объяснялось это многими причинами — верностью эстетике театра, методическими и педагогическими задачами, занимавшими его воображение в тот период, условиями времени и, наконец, верностью генеральной линии своего творчества. Речь совершенно не шла о том, чтобы быть буквалистски верным Гоголю, создать серию иллюстраций к «Мертвым душам». Основной принцип МХАТа оставался неизменным — режиссерская воля, гениальная фантазия и воображение создавали самостоятельное театральное произведение.

Вот как излагает исследовательница творчества Станиславского М. Н. Строева его поворот замысла будущего спектакля: «...он черпал в «Мертвых душах» возможность развернуть широкий анализ свойств русской истории, полиритмии русского характера, природы русской души — во всей их обусловленности своим временем и всей их общечеловеческой значимости. Тема эта, в творчестве режиссера магистральная, открытая еще «Царем Федором», по-своему проступала почти во всех его спектаклях последних лет... Наверное, поэтому режиссер и хотел показать это явление не со стороны, а изнутри — здесь, на русской почве. «Гоголь — прежде всего, русский писатель, — говорил он. — Островский из Гоголя вылился. Сейчас понимают Гоголя, как Гофмана; получается немецкий Гоголь». Писатель дает нам огромную, монументальную, многоликую картину зла. Не зла вообще, но зла специфически русского. «Есть зло русское, хамское, хитрое, талантливое, мерзкое — существует ли оно в Вас? — спрашивал режиссер, — интересное, обаятельное, отвратительное, непобедимое». Это зло распространяется, как зараза, как летучая болезнь. Здесь эта зараза — приобретательство. Вот почему двигательную пружину, сквозное действие, «интригу» закручивает Чичиков. Он отравляет всех заразой приобретательства... «Есть зло, которое катится по Руси, как Чичиков на тройке», — говорил Станиславский»<sup>2</sup>.

В сопоставлении двух замыслов, двух подходов к произведению отчетливо виден важнейший для нас вывод. Автор раскрывается по-настоящему не с помощью декорационных ухищрений, режиссерских трюков и новаций, а прежде всего через актера, максимального человеческого приближения к себе авторского материала. Найти в себе отголоски этой заразы приобретательства, сделать это главной целью для удара — вот что составляло суть замысла великого режиссера и определяло его подход к произведению. «Гоголя надо почувствовать через актера, когда он почувствует в себе частицу этого з л а», — говорил Станиславский. — Только через сто спектаклей вы увидите, как вы вырастите, если будете очень нежить и любить сверхзадачу и сквозное действие»<sup>3</sup>.

Надо сказать, что замысел великого художника не утерял своей силы и мощи и по сию пору. Он определил форму спектакля, его ритм — неторопливый, эпический, с подробным и внимательным рассмотрением всех извивов и корчей этой губительной заразы. Не фантазмагория зла, а его реальные, совершенно бытовые очертания волновали постановщика. И тем не менее — не иллюстрация создавалась на сцене, а страстное сгущение образа до последнего предела. Характер, «напоенный»

<sup>1</sup> Строева М. Я. Режиссерские искания К. С. Станиславского. 1917—1938. М., 1977. С. 297.

<sup>2</sup> Там же. С.305.

<sup>3</sup> Там же. С.306.

бытом, снова выростал до огромного обобщения. Особенно ярко это проявлялось в одной из лучших сцен спектакля — сцене бала у Губернатора.

Существует поразительное письмо автора инсценировки «Мертвых душ» М. А. Булгакова к Станиславскому, где есть такие строки, полные восхищенного признания его таланта: «Я не боюсь относительно Гоголя, когда Вы на репетиции. Он придет через Вас. Он придет в первых картинах представления в смехе, а в последней уйдет, подернутый пеплом больших раздумий. Он придет»<sup>1</sup>. Гоголь действительно пришел. Спектакль прожил на сцене МХАТ около сорока лет!

Так в своих практических работах два великих мастера отечественного театра заложили основные принципы работы над литературным произведением. Именно принципы, а не приемчики на каждый случай жизни; принципы, основанные на громадном, постоянном уважении к писателю, внимательном и глубоко изучении каждого поворота его мысли и настроения. Они были подхвачены и развиты крупнейшими мастерами русского театра.

Сегодня художественная проза входит в репертуар практически каждого театра. Целый ряд больших художественных побед связан с литературой. Нет смысла перечислять эти спектакли — их названия на памяти у каждого. Важно подчеркнуть еще один аспект такого жадного интереса театра к прозе. Дело здесь не только в репертуарном голоде. Театру в определенном смысле становится тесно в узком кругу драмы. Повышается уровень мышления театра, увеличивается амплитуда его выразительных средств, способных передать и воплотить целый ряд художественных особенностей, присущих когда-то только литературному произведению — временные разрывы повествования, сложные напластования прямой и авторской речи, изобразительный ряд прозы и т.д. Театр свободно стал передвигаться во времени и пространстве, овладел многослойным принципом построения человеческого характера.

Тем более повышается значение этапа работы над литературной инсценировкой в воспитании и обучении студента режиссерского факультета. Здесь впервые закладываются принципы освоения «лица автора», постигаются сложные законы освоения режиссером чужой образной системы.

Вот, к примеру, как сложился репертуар самостоятельных работ по литературным произведениям на одном из вторых курсов режиссерского факультета (художественный руководитель курса — профессор О. Я. Ремез):

В. Шукшин «Родительский день», Е. Носов «Есть ли жизнь на других планетах», Ю. Трифонов «Старая песня», Е. Акчурин у. «Воздушный человек», Е. Попов «Родительский день», У. Сароян «Откуда я родом, там люди воспитанные», Ш. Мунгуши «Земляк», В. Кондратьев «Привет с фронта» и др.

Это небольшие рассказы, имеющие свое законченное и четкое событийное и композиционное построение, серьезный конфликт, далеко не всегда лежащий на поверхности рассказа, интересные характеры, глубокую проблематику. И все это «умещалось» в рамках короткой новеллы. Сама по себе емкость художественного текста была очень высокой, но при этом в выборе того или иного названия обращалось внимание студента прежде всего на наличие в рассказе острого драматического конфликта, возможного для воплощения на сцене.

Но все это не значит, что внимание студента должно быть сосредоточено только на произведениях с четким сюжетно-событийным «скелетом», что его надо ориентировать на хорошо скроенную, строго организованную фабулу. Надо постараться сохранить интерес к сложному построению литературной основы. Тут все дело в индивидуальных пристрастиях и индивидуальных способностях.

Для одного — несложное построение сюжета просто необходимо для данного этапа работы. Такой студент обязан увидеть рассказ в четкой логической последовательности, только тогда он сумеет «построить» достаточно убедительно линию поведения каждого персонажа, научиться азбуке профессионального анализа.

Для другого — задание может быть усложнено первой попыткой многопланового построения и сюжета, и характера. Подобный случай представился при работе, например, над композицией по рассказу В. Кондратьева «Привет с фронта».

Здесь студент должен был решить несколько весьма сложных творческих задач. Первое — объем композиции. Произведение В. Кондратьева, по существу, небольшая повесть. Студент, увлеченный свежим материалом, затрагивающим многократно исследованную тему войны в новом повороте, не захотел ограничиваться только отрывком. Да и сделать это было трудно, настолько плотной оказалась фактура произведения. Но и организовать ограниченную по времени сценическую композицию оказалось нелегко.

---

<sup>1</sup> Там же. С.311.

Далее. Вся повесть написана от первого лица — медсестры Нины, вспоминающей свою давнюю переписку с молодым офицером, лежавшем до этого в госпитале, в котором она работала. Юра, так зовут героя повести, не осмелился познакомиться с девушкой в госпитале. И только попав снова на фронт, он рискнул написать ей письмо. Она ответила. Так завязалась обычная для военного времени фронтовая переписка. Вся повесть — это «диалог в письмах».

Собственно, эпистолярная пьеса — вещь, уже опробованная в театре. Особой формальной новизны здесь как будто не было. Сложность заключалась в том, что героиня существовала как бы в двух измерениях: в диалоге с далеким юным лейтенантом, которого к началу переписки она не помнила совершенно, и в обычной, повседневной госпитальной обстановке с тяжелоранеными людьми, с кровью, смертями и с маленькими редкими радостями, на которые так не щедра была жизнь военных лет. Другая особенность в том, что герой существует только через восприятие Нины, через ее отношение, оценки. Она отвечает на его письма и тут же их для себя (и для нас) комментирует. Весьма иронически поначалу — ведь таких писем она и ее подруги получают сотни. Только постепенно корреспондент начинает ее заинтересовывать необычными для своего возраста суждениями.

Внешнего, ярко выраженного сюжета в рассказах нет, особых событий также. Конфликт «спрятан», как бы растворен в достаточно неторопливом течении многодневной переписки.

Режиссер перепробовал массу вариантов сценария, выверялось каждое предложение, каждое слово. Исполнители самым активным образом участвовали в этой первоначальной работе, многое проверялось на репетициях. Кроме всего прочего, помог прекрасный творческий контакт, который сумел наладить режиссер (случай достаточно редкий: обычно актер устает от всяческих проб довольно быстро). Но все же спектакль не возникал, рассыпался, хотя было много интересных предложений, ходов, было любопытно организовано сценическое пространство, предложено интересное музыкальное оформление. Что же мешало?

Поначалу студент ограничился только вычленением линии двух героев, но сразу почувствовал, что его пьеса что-то существенно теряет в этом варианте. Роман двух молодых людей возникал в некоей полуфантастической, нереальной атмосфере, по своему красивой, но неживой. Автор сопротивлялся, его скрупулезное знание реалий тех лет, заложенное в произведении, не давало возможности оторваться от земли, от быта.

Затем режиссер сделал попытку решить все ретроспективой, воспоминанием из сегодняшней действительности. (Намек на такой прием есть у автора, но только намек, не более). Но в этом случае уходила непосредственность, искренность молодости. Смещенные временные пласты не соединялись в единое сценическое время, пьеса разрывалась на куски. Но главная причина все-таки таилась не в формальных элементах. Не был обнаружен глубоко скрытый конфликт, намеченный автором. А отсюда не возникала перспектива для обоих исполнителей. Перегружая начало действия знанием конца, режиссер в данном случае лишал способную исполнительницу процесса движения, постижения открытий для своей героини другого человеческого мира, иных мыслей, отличного от ее восприятия жизни. Без этого инсценировка делалась внутренне статичной, из нее была как бы вынута пружина сквозного действия. Работа студента начинала звучать декларативно и даже пафосно, что уже совсем не свойственно стилю В. Кондратьева. Уходил юмор, прозрачная легкость его повести.

Вот тут и вспоминались уроки Немировича-Данченко. Суть авторского стиля в конечном счете не в тех или иных формальных способах построения произведения, а в самой сути его мироощущения, в его, автора, понимании нравственных ценностей человеческого бытия. Работа встала на ноги, как только режиссер максимально укрупнил конфликт этих двух людей, столкнул две совершенно различные точки зрения, а главное, сделал это эмоционально понятным для себя и артистов.

Суть произведения открылась не в перипетиях фронтового романа, а в трудном постижении уникальности человеческой личности в обстановке, когда цена жизни неуклонно и трагически падает, когда невольно к этому привыкаешь. Незнакомый мальчик с передовой позиции, из-под огня, заставил девчонку из тылового госпиталя самым серьезным образом задуматься о своем месте в жизни, о мере ответственности за другого, определить себя как личность. Высокий, поначалу казавшийся смешным юношеский максимализм Юры оторвал Нину от тяжелых буден, помог взглянуть на жизнь другими глазами.

Так определялась главная мысль спектакля, сформулированная словами автора: каждый человек уникален и неповторим, никогда в мире не будет больше такого, как вы или я... Мысль вроде бы не такая уж сложная, но какими трудными путями шел к ней режиссер. И дело даже не в том, что он не чувствовал этого. Чувствовал и говорил об этом на репетициях, но говорил мимоходом, не внедряя ее постоянно и неуклонно в эмоциональную память артиста, не «обмакивая» в нее, как говорил Немирович-Данченко, каждое слово, каждый поступок героя.

Работа над текстом инсценировки в период создания режиссерского сценария не может идти без учета определенного для себя сквозного действия отрывка или рассказа. Оно является критерием отбора, компоновки и сокращений. К сожалению, на этой ступени преобладает литературное ощущение материала. Влюбленный в найденное им произведение, студент-инсценировщик не представляет, как можно обойтись без того или другого куса, эпизода, сцены, диалога и т. д. Поэтому в первый вариант инсценировки он тащит практически все, без должного профессионального отбора и, как правило, тонет под тяжестью такого груза. Отсюда так важен в этот период творческой деятельности студента момент публичной защиты на курсе замысла и принципов построения своего сценария.

Возвращаясь к нашему примеру, остается только добавить, что кропотливая и тщательная работа над литературной основой сценария заставила постановщика быть внимательным практически ко всем компонентам сценической жизни. Скажем, немалую трудность представляли все ритмические сцепления эпизодов. Форма диалога в письмах, каждое из которых является, по сути, большим монологом, рождает опасность монотонности действия. Режиссер бережно отнесся к авторской форме, лишь изредка ее нарушая внутренней разбивкой, «прослаиванием» писем друг другом. В большинстве же случаев он пытался тщательно выстроить «зоны молчания» партнеров, подробно организовать длительное восприятие, понимая, что только с помощью этих элементов можно избежать ритмического однообразия и внутренней статики.

Работа над прозой В. Кондратьева убедительно доказала правоту Немировича-Данченко в главном вопросе — «лицо автора», образная структура, особенности стилистики могут быть понятны только при широком подходе к творчеству писателя, при постижении внутренней природы авторского конфликта. Поэтому режиссеру в процессе работы над «Письмами с фронта» понадобилось прочитать и внимательно проанализировать другие произведения этого автора.

Постоянно учитывалось в работе и другое предупреждение Вл. И. Немировича-Данченко: чтобы избежать «дурно понятой сценичности», необходимо все внимание направлять не на поверхностную фабулу вещи, а на внутренний событийный ряд. Он и создает основу для самостоятельного театрального произведения, иногда весьма отличного от оригинала по своему формальному построению, но всегда сохраняющего идею и дух его в неприкосновенной целостности.

В другой работе на том же курсе — отрывке из романа Ч. Айтматова «И дольше века длится день» — студент взял два близко стоящих эпизода: похороны старого Казангапа и столкновение приехавших его хоронить с лейтенантом Тансыкбаевым. Драматургически отрывок складывался достаточно логично. Репетиции шли планомерно. Был проведен подробный анализ всего романа. Шел разговор о других произведениях Айтматова. Материал увлек студентов.

Из всей полифонической ткани романа режиссер взял главную, по его мнению, мысль — о нерушимой, крепчайшей связи нашего прошлого, нашей истории с днем сегодняшним и будущим, о святой обязанности каждого человека хранить в своей душе и в своих делах эту естественную, жизненно необходимую преемственность.

Но в период, когда отрывок стал «собираться» на сцене, у постановщика возникло ощущение неполноты, недоговоренности его варианта инсценировки. Дело в том, что кульминацией романа, его высочайшим образным и смысловым пиком является легенда о манкурте — человеке, потерявшем память, забывшем имя свое, свою землю, убившем свою мать. Эта легенда тысячами незримых ассоциативных нитей связана с каждым эпизодом романа. Народное сказание придает образно обобщающий смысл любому событию, поступку героев. Собственно, в первую очередь именно эта легенда привлекла внимание студен-Нз. По разным причинам пришлось отказаться от ее воплощения на Ищене, но легенда жила в режиссере как образное «зерно» всего произведения. Без нее отрывок справедливо казался обедненным, неполноценным. И режиссер довольно смело решил ввести в совершенно бытовую фактуру отрывка, в группу реальных персонажей «лицо от автора», постоянно присутствующее при всех событиях. Этот человек внимательно следил за происходящим, никак не вмешиваясь в ход действия. И лишь в строго определенных местах он как бы комментировал разыгравшийся конфликт отрывками из легенды о манкурте. Его позиция, его взгляды, его оценки были точкой зрения театра.

Введение нового персонажа давало необходимое образное обобщение и известную публицистичность работе. С помощью этого героя режиссер четко заявлял свою сверхзадачу, короткие монологи «лица от автора» (их было три в течение 30-минутного отрывка) создавали определенный перебой действия, остановку, но отнюдь не снимали ритмического напряжения сцены. Напротив, осмысляя и обобщая происходящее, они создавали четкие, нарастающие по напряжению куски. Сам по себе этот прием не новый, но в данном случае его применение показалось режиссеру необходимым, чтобы до конца выявить свою мысль. В конечном счете, ценность приема не в его новизне, а в том, как он

работает на сверхзадачу и образ всего произведения.

Мы останавливались на вышеприведенных примерах, чтобы выяснить колоссальную важность на всех этапах работы начинающего режиссера эмоционально верного и глубокого понимания конфликта и сверхзадачи литературного произведения. Эти два элемента руководят построением режиссерского сценария. Но все-таки важнейшей задачей является воспитание у студента образного восприятия автора и умения найти самостоятельный сценический эквивалент его прозе.

...Рассказ южноафриканского писателя Ш. Мунгуши «Земляк» при в: первом прочтении производил впечатление незамысловатой вещи. Бесхитростная история о бедняке, приехавшем из деревни в большой город в поисках работы. Язык рассказа простой, даже чуть примитивный. Никаких особых художественных сложностей не обнаруживалось. На первых порах возникло даже сомнение в необходимости такого Материала: много ли он даст начинающему режиссеру? Что здесь «рассापывать», за чем следить? Но студент-африканец, приехавший учиться в нашу страну, настаивал, ощущая в этом произведении свои, близкие и волнующие его проблемы. На первых репетициях он попытался с помощью театральных средств укрупнить образный строй рассказа: сочинил пролог, в котором герой рассказа, бездомный человек по имени Касамба, спит на какой-то городской скамье. Ему снится сон: страшные монстры, роботы, бездушные автоматы окружают, гонят, преследуют его. Все это под скрежещущую, «очень западную» музыку.

Таков был первый, очень наивный, предельно иллюстративный вариант, который попробовали сымпровизировать на площадке. Исполнители дисциплинированно двигались в ритме музыки, старательно изображая роботов. Вынесенная на площадку схема оказалась еще более примитивной, чем в устном изложении. Но цель режиссера, его мысль были понятны: он настойчиво пытался преодолеть налет схематичного примитивизма, заложенного в рассказе, найти более сгущенный, тревожный образ своего маленького спектакля. Он старался улучшить и пролог, от которого не хотел отказываться. Постепенно дело пошло.

Развивая свой замысел, режиссер начал понимать, что прямолинейно выстроенный образ в прологе не соответствует дальнейшему действию, в анализе которого он проявил себя в высшей степени профессионально. Более того, пролог вносит совершенно чужеродную интонацию в задуманный стиль спектакля. Ткань рассказа — бытовая, повествовательная, очень конкретная — не выдерживала такой театральной перенасыщенности... Из начала вскоре исчезли роботы-марионетки, постепенно исчезла театральная заданность. Режиссер начал выстраивать своеобразную, очень насыщенную паузу — пролог.

...В полумраке раннего, холодного утра у совершенно реальной автобусной остановки, скрючившись на скамье, спит маленький человек. Постепенно подходят хмурые, невыспавшиеся люди. Они совершенно разные по внешнему облику, по манерам поведения, по внутреннему существованию, но всех их объединяет какая-то угрюмая сосредоточенность. Между людьми нет никакого общения. Каждый сам по себе. Вот люди заполнили уже все зеркало сцены. Не произнесено ни одного слова. Кто-то закурил сигарету, кто-то грубо столкнул спящего на землю и сел на скамью. Касамба ждался, ожидая удара, но на него никто не обратил внимания. Постепенно он приходит в себя, оглядывается, встает на ноги, пытается попросить сигарету. Ни один человек не поворачивает даже головы...

При всей простоте эта пауза несла в себе зерно верно найденной и почувствованной исполнителями атмосферы раннего рабочего утра, Непреходящей усталости, которая живет в хмурых, невыспавшихся подаях, неприкаянности одинокого человека, чужого в этом городе... В итоге получилась живая, предельно конкретная сцена с живыми людьми, за каждым из которых вставала своя биография. И тем не менее ющугался тот первоначальный образ, с которого начал свои размышления студент. Угрюмая обособленность, неконтактность людей создавали некое внутреннее единство, странную их сплоченность. Этот пластический образ молчаливой, бессловесной группы людей Ертал лейтмотивом всего спектакля. Они присутствовали при каждой встрече героев рассказа, создавая вроде бы несложный, но выразительный контрапункт происходящему действию. Найденный режиссером «персонаж» позволил наметить уже достаточно сложное образное построение, укрупнить проблему рассказа, вывести литературное произведение на более высокий уровень. И надо сказать, сценическая версия была более выразительна, чем ее литературная основа. Поиск сценического, театрального образа литературного произведения — процесс чрезвычайно трудный, требующий постепенного разматывания, расшифровки авторской системы. Редко бывает так, что режиссер сразу «видит» свой спектакль во всех подробностях или хотя бы его образное «зерно», суть происходящего. Во всех приведенных примерах работа начинающего режиссера шла примерно одинаковым путем: от чисто литературных, умозрительных реминисценций и рассуждений, во многом интересных и

по-своему содержательных, но те имеющих отношения к профессии, — к постепенному нащупыванию пластического, пространственного, ритмического и актерского решения материала.

Студент, как правило, с трудом освобождается от магии писательского слова, от мощного обаяния автора, особенно если произведение высокого класса. Еще и еще раз приходится напоминать, что ррценнический аналог может быть найден только в результате подробно-ных> и глубокого событийного и действенного анализа. Только он определяет в конечном итоге пригодность того или другого литературного материала для театрального воплощения. Только он в состоянии пошочь обнаружить за авторским текстом, описаниями и комментариями юаличие жесткого действенного каркаса вещи. Такой анализ ложится в юснову создания режиссерского сценария, в котором обязательно должно быть уже намечено актерское решение образов литературного произведения, что позволяет выйти студенту-режиссеру к своим исполнителям вполне готовым. Плодотворность второго, важнейшего, репетиционного этапа во многом зависит от предварительной, самостоятельной деятельности постановщика, от правильности тех наметок, которые он сделал в первый период.

Задачи второго этапа работы с исполнителями трудны и многообразны. В принципе они одинаковы для работы и с инсценировкой, и с драматургией. Остановимся только на одном специфическом моменте репетиций инсценировок прозаического материала.

Мы уже говорили, что материал, не вошедший в режиссерский сценарий, обязательно должен быть использован при работе с актером. Это огромное богатство, которого никогда не дает пьеса. Этот материал способен обеспечить высокую продуктивность творчества исполнителя, позволяя «зацепить» зерно характера героя, природу его самочувствия, атмосферу происходящего и т. д. Авторские описания будят фантазию и воображение актера, конкретизируют видения, материализуют внешний облик персонажа. Но и в этом плане существуют трудные загадки, которые задает автор. Главное — не пропустить эти тайны, не отмахнуться от них. Отвечая на поставленные перед собой вопросы, можно будет находить все новые и новые подробности писательского замысла.

Если коротко подвести итоги основным требованиям работы студентов над инсценировкой, то надо прежде всего сказать о главном условии этой работы: изучается весь авторский материал, исследуется, повторим это, широкая природа авторского конфликта. Молодому режиссеру необходимо привить навыки не ремесленного выкраивания фабульной схемы, а профессионального подробнейшего анализа целостного стиля писателя, определяющего и смысловое, и формальное построение произведения.

Практическое соприкосновение с художественной прозой очень помогает студенту понять, разработать и воплотить каждый компонент театрального зрелища. Чужой мощный образный строй строго организует режиссерское мышление, давая необходимые внутренние мотивировки для построения живого человеческого характера. Пройдя этот этап, будущий режиссер получает необходимое умение для работы со значительно более трудным драматургическим материалом, где авторский «голос» совершенно скрыт, где режиссер остается наедине с героями пьесы.

Помимо чисто профессиональных навыков, работа над прозаическим произведением очень полезна и в другом плане, сформулированном К. Рудницким: «...Искусство театра по самой природе своей постоянно жаждет обновления, меняется вслед за изменениями, совершающимися в общественной жизни. И во взаимном контакте прозы и сцены, в их сотрудничестве, обогащающем одновременно и прозу, и сцену, тоже, естественно, дает себя знать изначально присущая театру отзывчивость, его чуткость к велениям и зову времени»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Рудницкий К. Л. Проза и сцена. С.109.

**Н.А.Зверева**  
**ОТ СЕБЯ К АВТОРУ**

**Освоение предлагаемых обстоятельств роли**

Пути проникновения в Шекспира, Мольера, Пушкина, Островского, Ибсена, Чехова, Булгакова, Арбузова, Розова, Вампилова...

Пути от себя к Отелло, Дон-Жуану, Хлестакову или к Мирандолине, Кабанихе, Раневской...

Как овладеть в процессе репетиций мыслями, чувствами, заботами, устремлениями, поступками действующего лица? Не просто понять их логически, но освоить и даже «присвоить» их — сделать своими?

Особенности образного мышления актера при работе над ролью обусловлены складом его психики, природой темперамента и характером

эмоциональных жизненных впечатлений. Специфика его образных видений во многом определяется также художественными особенностями конкретного драматургического материала, тем, какие ассоциации с пережитым он возбуждает.

Изучая пьесу, каждый актер в каждой роли ищет свои неповторимые пути, свои способы, приемы, маленькие хитрости, чтобы сделать предлагаемые обстоятельства не просто понятными, но близкими себе, вжиться в них. Проникая в драматургию, актер — и во всем значении режиссерского замысла — должен ощущать внутреннюю свободу, свое право на догадку, домысел, интуицию.

Недаром Станиславский придавал столь важное значение тому, чтобы проникновение в предлагаемые обстоятельства начиналось для актера с маленького напоминания о вымысле, со слова «если бы»: если бы я жил в такое-то время и в такой-то среде, а вокруг были бы такие-то люди и такая-то атмосфера и т. д.

Драгоценная особенность воздействия этого «магического» слова состоит для Станиславского в том, что оно дает толчок дремлющей инициативе артиста, будоражит его воображение, ничего в то же время не утверждая и не навязывая, не насилюя его психики. «Оно вызывает в артисте внутреннюю и внешнюю активность и добывается этого без насилия, естественным путем»<sup>1</sup>. Воображение каждого человека развивается по-своему. Многообразие оттенков человеческого воображения обусловливается различием индивидуальных особенностей восприятия окружающей действительности. Поэтому творческое воображение каждого актера, анализирующего предлагаемые обстоятельства пьесы, обладает особым характером, особой логикой, своими капризами и причудами.

Для одного актера познание предлагаемых обстоятельств начинается с погружения в быт пьесы, во все его атрибуты, детали, частности, казалось бы, даже мелочи. Он внимательно вчитывается в ремарки автора, описывающие обстановку, в которой происходит действие. Ему важно представить себе местность, улицу, дом, расположение комнат, мебель, предметы обихода. Он хочет знать распорядок дня своего героя и его повседневные привычки: как и когда он просыпается, пьет утром чай, как одевается, сидит, двигается. Актер пытается ощутить атмосферу жизни действующего лица, и она воспринимается им прежде всего через обиход, ритм, уклад, бытовые детали.

Другой актер сразу направляет свое внимание на поиски точных взаимоотношений своего героя с окружающими его людьми. Он докапывается до тончайших нюансов этих взаимоотношений, до причин существующих симпатий и антипатий, внимательно вчитывается в текст, ища доказательства своих пристрастий, привязанностей или неприязни, опасений, возмущения. Он с удивительной остротой и чуткостью воспринимает, как относятся к его персонажу другие. Он тоже пытается ощутить атмосферу жизни, данную в пьесе, но атмосфера возникает для него прежде всего как эмоциональная среда, окружающая его героя.

Третий пытается сначала проникнуть в атмосферу эпохи, обращается к материалам литературным, историческим, живописным.

Но при всем индивидуальном своеобразии процесса познания предлагаемых обстоятельств его необходимым конечным результатом является возникновение у актера активных побуждений к действиям.

Исследуя сложные пути поисков органичного сценического действия, Станиславский писал: «Мы пропускаем через себя весь материал, полученный от автора и режиссера; мы вновь перерабатываем его в себе, оживляем и дополняем своим воображением. Мы сродняемся с ним, вживаемся в

---

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1954—1961. Т.2. С.60.

него психически и физически; мы зарождаем в себе «истину страстей»; мы создаем в конечном результате нашего творчества подлинно продуктивное действие, тесно связанное с сокровенным; замыслом пьесы...»<sup>1</sup>. Таков нелегкий путь освоения предлагаемых обстоятельств роли, который необходимо преодолеть актеру, чтобы органично подойти к эмоционально-насыщенному сценическому поведению.

К сожалению, на практике этот процесс нередко упрощается и зачастую сводится актером к торопливому логическому разбору с определением действенной задачи и «схемы действий», якобы «необходимых» для ее осуществления. Но сколь бы изобретателен ни был режиссер в построении линии действия той или иной роли, он не в состоянии скрыть эмоциональную бедность актера, выражающуюся в отсутствии остроты восприятия и формально-технологическом обозначении оценок.

Актер должен найти собственные эмоциональные побуждения к действиям, которые могут возникнуть только в результате не просто логического понимания, но «присвоения» себе предлагаемых обстоятельств роли.

В Однако часто первая же попытка заставить актера «пропустить через себя», через свою индивидуальность обстоятельства роли, совместить с собой ее поступки вызывает сопротивление. Нередко можно услышать даже от опытного актера: мне трудно представить себя в данных обстоятельствах, со мной так не бывает, мне это не свойственно, я не понимаю подобных взаимоотношений и т. д.

Этот разрыв между собой и ролью особенно трудно преодолеть студентам при первых серьезных встречах с автором на втором году обучения. Тем более, что для преодоления его не существует какого-либо выверенного, во всех случаях пригодного и безошибочного приема. Сопротивление, недоумение, возражения молодого актера, ощущающего непреодолимую дистанцию между собой и ролью, могут быть вызваны разными причинами, в которых не всегда легко разобраться.

Сложности в первых актерских работах часто возникают именно оттого, что студенты репетируют не всю пьесу, а отрывок из нее, не всю роль, а лишь какой-то эпизод из жизни действующего лица. Естественно, что при этом «как-то» разбирается вся пьеса и линия роли в целом, но разбор этот носит поверхностный характер. Основная действенная цель роли, так сказать, формулируется, называется (именно называется) в процессе репетиций, но за словесным ее определением не всегда стоит личное эмоциональное отношение к ней актера. Да и молодой режиссер в своей первой самостоятельной работе обычно еще не в состоянии всем ходом анализа пьесы подвести актера к ощущению основной действенной цели роли, как цели жизненно необходимой, как «присвоенной» потребности.

Студенты — и режиссеры, и актеры — нередко увязают в обстоятельствах и действиях одной конкретной сцены, упуская, что каждое ее обстоятельство и каждое действие должны быть освещены этой главной, решающей целью.

Очень редко случается так, что драматургический материал почти сразу находит отклик в душе артиста и сверхзадача роли ощущается им со всей необходимостью ее достижения. Тогда обостренное внимание и воображение актера легко отбирают, впитывают из множества драматургических фактов самые важные с точки зрения основного действенного конфликта. Тогда среди предлагаемых обстоятельств: быта, взаимоотношений, физического самочувствия, биографических данных и т. д. актер с удивительной зоркостью замечает и исследует те, которые будоражат его эмоциональную природу.

Гораздо чаще главная действенная задача роли долгое время остается лишь логически ясной, умозрительной, не находя своего обоснования, подтверждения, выражения в предлагаемых обстоятельствах пьесы и каждой отдельной сцены, т. е. не превращаясь в «сверхзадачу» роли. А это значит — главный решающий шаг от себя к роли не сделан.

Обратимся к конкретному примеру. Будущий режиссер разбирает со своим сокурсником, репетирующим Лопехина, первый эпизод из «Вишневого сада» (небольшая сцена еще до появления Епиходова). Короткий разговор Лопехина с Дуняшей: несколько слов об опоздавшем поезде, сожаление, что проспал, воспоминания о давнем знакомстве с Любовью Андреевной, сомнения в том, узнает ли она его при встрече и т. д. Идет первая наметка действенной линии.

Естественно, что этому предшествует какой-то общий разбор пьесы и разговор о сути характера Лопехина. И режиссер, и актер сходятся на том, что для понимания личности Лопехина, его поступков и его поведения в этом первом эпизоде важно ощутить особенности его взаимоотношений с Раневской. Говорится о том, что обстоятельством, во многом определяющим действия Лопехина, является возникшее еще в детстве восхищение Раневской, ставшей для него воплощением некоего не-

---

<sup>1</sup> Там же. С.64.

доступного мира, со странными поступками, взаимоотношениями, реакциями и оценками. Благодаря Раневской, особая атмосфера окружает дом и всех его обитателей, атмосфера, непонятная Лопихину, иногда поражающая своим изяществом, иногда возмущающая своей нелепостью, но тем не менее — почему-то! — всегда притягательная.

Лопихин все время ощущает свою чужеродность в этой атмосфере, понимает, что ему никогда не вписаться в нее органично, не сделаться таким, как эти люди (да и не хочет он этого, вероятно), но в то же время не может не стремиться хоть в чем-то сравняться с ними, во всяком случае, не может не соотносить с ними себя, свои поступки и свое восприятие жизни.

Оба — и актер, и режиссер — говорят о том, что, возможно, в непреодолимой потребности как-то соотносить свою жизнь с жизнью владельцев вишневого сада и заключается сверхзадача роли.

И вот предстоит встреча с той, которой Лопихин всегда так восхищался... Они не виделись много лет, и оба сильно изменились... Он бывает теперь в доме, куда прибегал в детстве заплаканным после отцовских побоев мальчишкой, как человек, казалось бы, равный его обитателям и даже как возможный жених приемной дочери... Как они встретятся сейчас? Что происходит с Лопихиным в последние несколько минут перед встречей? Какие обстоятельства сцены кажутся наиболее важными?

Режиссер считает, что необходимо еще более подробно разобраться во взаимоотношениях Лопихина и Раневской. Актер должен понять, какими сложились эти отношения несколько лет назад, до отъезда Раневской за границу. Как часто бывал Лопихин в то время в доме? Как проходили тогда его «визиты»? О чем могли разговаривать эти люди? И если Лопихин вспоминает сейчас свою первую детскую встречу с Раневской, то какой вспомнилась ему их последняя встреча перед ее «бегством» в Париж после трагической гибели сына? Какой он боится, хочет, надеется увидеть ее теперь?

Режиссер приходит к выводу, что Лопихин находится в состоянии мучительного лихорадочного волнения, с которым едва может справиться, что нервная лихорадка ожидания все сильнее охватывает его на протяжении сцены, а с ней необходимо совладать, успокоиться, взять себя в руки и т. д.

Актер утверждает, что взаимоотношения с Раневской для него в основном ясны и он хорошо понимает, как важна для Лопихина и как волнует его предстоящая встреча. Но он хотел бы также остановиться на простых элементах быта и физического поведения. Как просыпается крепко вздремнувший от усталости человек? Как потихоньку приходит в себя, обретает снова ясность мысли, осматривается, приводит себя в порядок? Как выглядит комната, в которой происходит действие? Что за книгу читал Лопихин перед сном? Что-то из библиотеки Гаева и Раневской? (И, кстати, что вообще и много ли читает Лопихин? И что по необходимости, а что для удовольствия?). И каков круг повседневных дел и забот, которыми привык жить Лопихин?

В доме прохладно... Не надо ли накинуть что-то на плечи? И, наверно, надо взглянуть на секунду в зеркало, поправить галстук, пригладить волосы. Вероятно, нельзя не посматривать время от времени в окно, не прислушиваться и т. д. Ну и, конечно, надо собраться с мыслями, попытаться представить себе, как произойдет встреча, не упуская при этом той бытовой атмосферы, которая окружает Лопихина, и простой схемы его физического поведения.

Поправку актера к логике существования Лопихина, предложенной режиссером, можно понять. Ему надо «подобраться» к роли через свои, наиболее близкие ему обстоятельства. Прошлые взаимоотношения с Раневской ему лишь теоретически ясны, и он ищет свой простой реальный ход к сегодняшнему бытию Лопихина в данной конкретной сцене. Режиссер, понимая это и не желая сковывать творческую инициативу артиста, соглашается с ним. Разбирается логика поведения других действующих лиц. Затем следуют этюды... Актер постепенно обретает свободу... Овладевая простейшими физическими действиями и элементами физического самочувствия, он избегает наигрыша, но его существование в сцене вяло, инертно, ему почти не удается (и он сам понимает это) подвести себя к тому лихорадочному волнению встречи, которого ждет режиссер. Шаг от себя к чеховскому Лопихину — его мышлению, самочувствию, устремлениям, темпераменту — не сделан.

Режиссер и актер в своих поисках топчутся на месте, отрывок не развивается, не выстраивается, пока педагог не подсказывает им основную ошибку. Оба студента еще не охватывают пьесы и характера в целом и потому не отделяют в сцене главного от второстепенного. Удивительно, что оба они совершенно не касаются важнейшего обстоятельства, так многое определяющего в предстоящей встрече Лопихина с Раневской: Лопихин не просто приехал встретить Раневскую, он привез проект спасения ее вишневого сада. Проект неожиданный, смелый, с его точки зрения, блестящий!

Ведь если Лопихиным движет потребность как-то соотносить свою жизнь с жизнью владельцев вишневого сада, то сделать это было непросто, потому что Лопихин и они существовали как бы в разных измерениях. Теперь же, когда хозяева вишневого сада волею обстоятельств вовлечены в ту

деловую сферу, в которой они так беспомощны, а Лопехин чувствует себя так уверенно и свободно, он может, наконец-то, показать, на что он способен и на что готов ради них.

Не потому ли, бросив множество дел, которые заставят его уехать почти сразу после встречи, он вырывается буквально на несколько часов, чтобы не просто встретиться, но главное — успокоить, утешить и одновременно поразить, предложив свой великолепный, достойный благодарности и восхищения проект.

Среди разнообразных многочисленных фактов жизни Лопехина это обстоятельство составляет важнейшее, ведущее звено. Оно лежит на линии сквозного действия Лопехина и является событием, определяющим характер восприятия других обстоятельств и остроту их оценок. Миновать это событие — значит лишить себя активных эмоциональных побуждений к действиям. Оно не исключает полностью высказанных режиссером и актером предположений, но делает их более конфликтными и острыми. Что такое для Лопехина «проспал» и каково ожидание встречи в преддверии данного события?

В связи с этим событием неожиданное значение для актера приобретает в разбираемом эпизоде еще один не отмеченный им раньше, не показавшийся существенным факт: заснувшего Лопехина не разбудили, просто-таки не взяли с собой встречать Раневскую. Он, специально для этого приехавший, бросив дела, нелепо уснул, а его не стали будить... Видимо, ни Варя, ни Гаев не сочли это необходимым... А это может — сейчас более, чем когда-либо — ранить, может вызвать грустные и беспокойные мысли. Может заставить почувствовать себя неловко, увидеть себя со стороны неожиданно трезво и зло: «Только что вот богатый, денег много, а ежели подумать и разобраться, то мужик мужиком...» И не только потому «мужик», что «читал вот книгу и ничего не понял, читал и заснул», но и потому, что ему нечаянно напомнили об этом, не взяв на станцию с собой. И совсем не случайна реплика Лопехина Дуняше: «Очень уж ты нежная, Дуняша. И одеваешься, как барышня, и прическа тоже. Так нельзя. Надо себя помнить». Он говорит не столько о Дуняше, сколько о себе — надо и ему помнить свое место.

Действительно, как бы ни определялась в зависимости от замысла режиссера и индивидуальности артиста сущность характера Лопехина, обойти вниманием при разборе сцены этот пусть не крупный, но существенный конфликтный факт нельзя. Можно по-разному на него реагировать, но пропускать его не стоит.

Для актера же в данном случае это конкретное обстоятельство внезапно становится тем мостиком, который он перекидывает от себя к роли, от своей человеческой индивидуальности к чеховскому Лопехину. Именно оно с неожиданной легкостью «присваивается» актером и становится важным эмоциональным импульсом, определяющим его, Лопехина, поведение и самочувствие, заставляющим его после неожиданного, незаслуженного «оскорбительного щелчка» заново пристально взглянуть в себя, испугаться желаемой встречи, а затем попытаться справиться с испугом и волнением.

Нельзя в решении отдельной маленькой сцены не учитывать важнейшего событийного для всей роли Лопехина обстоятельства: у него есть блестящий и спасительный план, который будет предложен Раневской. Осуществление этого «блестящего» плана сразу наталкивается на препятствия, сначала небольшие, потом более значительные, и, наконец, совсем непреодолимые. Они находятся в неразрывной взаимосвязи со сверхзадачей всей роли.

Определяя поведение действующего лица даже в самом маленьком отрывке, необходимо найти обстоятельства, питающие главную цель роли, на них прежде всего обратить внимание студента.

Сверхзадачу роли недостаточно «знать» и «понимать», ее надо «ощутить» через образную конкретность каждой отдельной сцены — и в этом и заключается главный, решающий, самый трудный момент сближения себя с ролью.

Как вообще познаем мы в жизни смысл и логику существования другого человека, такие загадочные для нас? По-разному... И всегда с трудом... Человек живет рядом с нами: к чему-то стремится, что-то отвергает, чем-то возмущается, совершает поступки. Мы смотрим на него со стороны: недоумеваем, снисходительно пожимаем плечами, протестуем или терпеливо-равнодушно соглашаемся... Лишь в какие-то минуты нам неожиданно открывается его душевная жизнь во всей ее пугающей или привлекающей обнаженности. В какие мгновения это происходит? В тот момент, когда мы неожиданно остро осознаем удивительное единство его и своих устремлений, целей, задач? Или в тот, когда случайное, казалось бы, незначительное обстоятельство вдруг делает малопонятное для нас, чужое существование осмысленным, предельно ясным, единственно возможным?

Так или иначе, но внутренний мир человека приоткрывается нам, когда между главной жизненной целью, к достижению которой он стремится, и обстоятельствами этой жизни возникает некая всеобосно-вывающая и всеоправдывающая взаимосвязь. До тех пор, пока эта взаимосвязь не выявле-

на, мир другого человека скрыт от нас, далек, чужд.

Поэтому и в работе над ролью так важно установить живую конкретную взаимосвязь между сверхзадачей и предлагаемыми обстоятельствами — это главный этап на пути «присвоения» актером действий и поступков роли. Естественно, что для каждого актера эта взаимосвязь имеет свои личностно-интимные особенности и нюансы, возникающие как следствие своеобразия его жизненного и эмоционального опыта.

Особая сложность в работе над первыми отрывками нередко состоит в том, что начинающим актерам особенно трудно освоить и «присвоить» себе логику поведения действующего лица, когда дело касается так называемого «отрицательного» персонажа. «Взаимоотношения актера с отрицательными персонажами складываются подчас очень сложно, — писала О. Андровская. — И все же, ненавидя их, надо суметь проникнуться их мыслями, увлечься их целями, найти в образе какой-то азарт, как бы свое обаяние, чтобы появилось желание говорить и действовать от его имени. И чем убедительнее, последовательнее будут действовать эти персонажи, тем глубже будет их разоблачение. В сущности, оно в них самих, в их психологии, образе мысли и действии»<sup>1</sup>.

Но молодого актера, тем более студента, смущает несоответствие его жизненной позиции поступкам и устремлениям человека во многом неприятного, иногда отталкивающего, враждебного. Он возражает против каких-либо ассоциаций и параллелей с собственным опытом, они его коробят и даже пугают. «Я» и Кабаниха... «я» и Свидригайлов... «я» и Присыпкин... — это кажется несовместимым. Все не про меня, не обо мне, не мое.

Однако у актеров, писателей, людей творческих опыт эмоциональный, как правило, значительно богаче опыта жизненного. Их нервная система чутко откликается на всякое серьезное жизненное явление, рождая цепь сложных образных ассоциаций, а гибкое, подвижное воображение развивает их, преобразует и надолго сохраняет затем в кладовой эмоциональной памяти.

Эмоциональная память питает обстоятельства роли даже, казалось бы, очень далекие от жизни актера, делая их не просто понятными, но неожиданно узнаваемыми в отдельных деталях и частностях, и, наконец, как бы своими.

В воспоминаниях М. Шагинян «Человек и время» есть страницы, посвященные описанию сущности профессионализма писателя, удивительно перекликающегося с чертами профессионализма драматического актера и режиссера. «Писанье — акт самоотдачи — рождается от перенакопления... Жить, отжимая переживаемое до последней капли, честно, полностью... Жить, как бы все время осмысливая себя самого. Собирая крупинки точности, доводимые до формулы, и тотчас забывая, сдавая их в камеру хранения памяти. В акте самовыражения, в письме все это притеснится к перу, станет само выползать вместе с чернилами. И надо быть к себе жестоко безжалостной в этом «самовыражении» — лишь бы оно шло от желанья добра и пользы людям. Мне кажется, в настоящем творческом акте все это всегда присутствует у всех»<sup>2</sup>.

И дальше с поистине жестокой безжалостностью по отношению к самой себе М. Шагинян рассказывает об эпизоде своей биографии, в котором ни один близкий, ни один читатель не мог бы ее узнать, когда она, испугавшись за свою жизнь во время опасной переправы через Волгу, неожиданно для себя «устроила отвратительный скандал и орала бог знает что, отчасти от злобы, отчасти от страха, орала сама не слыша своих слов», орала на людей ни в чем не повинных, «чувствуя себя большой, тяжелой вороной, махающей крыльями», «трусихой», «ведьмой без доброты»<sup>3</sup>.

Этот эпизод был сброшен в «камеру хранения памяти». И все пережитое «выплыло оттуда на бумагу чернилами спустя много лет и внешне совсем непохоже. Но я сразу узнала, откуда оно выплыло, — свидетельствует писательница. — Из себя самой, из кладовки памяти, из своих отрицательных возможностей... не лично моих — общечеловечески моих, наблюденных моим — «гносеологическим» — субъектом (критически присутствующим в каждом творце) в характере человеческом, когда он «распоясывается» в драгоценные минуты человеческого самопознания»<sup>4</sup>.

Для актера сознательное стремление (а иногда даже неосознаваемая способность) фиксировать самые разнообразные жизненные эмоциональные впечатления и ощущения и умение сохранять их во всей свежести в кладовой памяти чувств является, так же как и для писателя, одной из важнейших черт профессиональной одаренности. Это качество помогает актеру в любой роли, осваивая самые различные предлагаемые обстоятельства и действия, не терять драгоценной творческой искренности,

<sup>1</sup> Андровская О. Мечта художника — бесконечна // Театральная жизнь. 1964. № 19. С 10.

<sup>2</sup> Шагинян М. Человек и время // Новый мир. 1975. № 3. С.162.

<sup>3</sup> Там же. С.163.

<sup>4</sup> Там же. С. 164.

«не отречься от своего я» (по выражению Станиславского) и достигать той степени слияния с создаваемым характером, когда невозможно отделить актера-человека от его героя.

Вл. И. Немирович-Данченко говорил, что в каждом человеке совмещаются самые разные черты «человеческой сущности», в каждом можно найти и труса, и героя, и хитрого шельму, и честного человека, и доброту, и злобу. Человек культивирует в себе одни склонности и подавляет другие, в чем-то сдерживает себя и в чем-то подстегивает, ограничивает в одном и дает волю в другом, за что-то себя осуждает и чем-то гордится — словом, формирует и всесторонне воспитывает себя, но в нем заложены (в разных пропорциях и соотношениях) качества самые несоединимые и даже взаимоисключающие.

Студентка, репетирующая роль Кабанихи (и, казалось бы, имеющая для этого необходимые актерские данные), доказывает, что фанатичный деспотизм домохозяйки она в состоянии понять лишь логически, что ей не дано освоить жесткую непримиримость жизненной позиции хранительницы «нравственных устоев» города, не дано ощутить, «присвоить» присущий Кабанихе характер взаимоотношений с людьми.

И педагогу приходится терпеливо объяснять, что в каждом человеке заложена потребность утверждения своих мнений, идеалов, своей веры. Кому не знакомо, в большей или меньшей степени, и не любимо втайне не только приятное, но просто необходимое чувство, что ты внушаешь другим уважение, что тебя слушаются, что от тебя многое зависит? Каждый в тот или иной момент жизни ощущает свою позицию единственно верной, ощущает свое превосходство над другими (превосходство моральное ли, интеллектуальное ли, физическое ли — неважно, главное — превосходство), ощущает свое право на вмешательство (из самых лучших побуждений, конечно) в чужое бытие.

Но от ощущения своего — убедительного, очевиднейшего, обособнейшего превосходства над другими людьми, столь явно тебе уступающими, столь явно в тебе нуждающимися, до деспотизма всего один шаг. Можно подавить в себе эти ощущения, не дать им выхода или даже посмеяться над ними, но посещают они каждого, и в работе над ролью студентка должна смело открыть эти стороны своей личности.

Современный артист «должен допустить зрителя до самых интимных глубин своего «я», — пишет А. А. Гончаров, — совершить на его глазах некую духовную исповедь, создать абсолютный «эффект присутствия» в образе»<sup>1</sup>. Человек, отрицающий в себе сложную диалектику «дурного» и «хорошего», противоречивое смешение острых и конфликтных порывов, желаний, побуждений, не умеющий подмечать их в себе, сохранять их в кладовой своей эмоциональной памяти, вероятно, не имеет настоящих данных для актерской профессии.

А. С. Выготский писал: «Наша нервная система похожа на станцию, к которой ведут пять путей и от которой отходит. Только один из пяти прибывающих на эту станцию поездов только один, и то после жестокой борьбы, может прорваться наружу — четыре остаются на станции. Нервная система таким образом напоминает постоянное, ни на минуту не прекращающееся поле борьбы, а наше осуществившееся поведение есть ничтожная часть того, которое реально заключено в виде возможности в нашей нервной системе и уже вызвано даже к жизни, но не нашло выхода»<sup>2</sup>.

Но человеческая личность характеризуется не только той одной пятой своей, которая проявляется в поведении, но и теми четырьмя пятыми, которые остаются до поры до времени, чаще навсегда, скрытыми, невыраженными, и находится в постоянном столкновении, в борьбе за свое право на осуществление. Возможно, именно острая потребность пережить то, чему не дано в полной мере осуществиться в жизни, лежит в основе актерской одаренности.

Тогда процесс «присвоения» обстоятельств и действий роли имеет под собой реальную психологическую основу. «Присвоить» — значит найти их в себе, разбудить, развить, свыкнуться с ними, утвердиться в их жизненной необходимости для достижения сверхзадачи роли. Овладение актера сверхзадачей и заключается в «присвоении» тех обстоятельств и действий, которые превращают важнейшую цель роли в личную необходимость каждой отдельной актерской индивидуальности, заставляющую искать собственных интимных побуждений к поступкам. Только тогда можно преодолеть излишний рационализм актера, его внутреннюю пассивность, недостаток эмоциональности. В записных книжках А. М. Лобанова есть следующая мысль: «Не играть, а жить. Всегда помнить, что я сегодня играю и для чего, что хочу сказать зрителю, вносить страстность в жизнь, в творчество, в пьесу, в роль. Я в нем, я в роли. Это я — люблю, ненавижу, изменяю, лгу, совершаю героические поступки, ревную и т. п. В театрах все кокетничают мастерством, отсюда холодность актерской игры, отсут-

<sup>1</sup> Гончаров А. Режиссерские тетради. М., 1980. С. 332.

<sup>2</sup> Выготский А. С. Психология искусства. М., 1965. С. 323.

ствие заразительности. Это написал автор, а не я. Словом, моя хата с краю — ничего не знаю. Нет, это написал я, это говорю я и отвечаю за свои слова»<sup>1</sup>.

Но для этого, прежде всего «я в нем, я в роли...».

---

<sup>1</sup> Лобанов А. М. Режиссерское искусство сегодня. М., 1962. С.180.

**И. И. Судакова**  
**ВНУТРЕННИЙ МОНОЛОГ И «ЗОНЫ МОЛЧАНИЯ»**  
**Внутренний монолог в жизни. Роль и значение**

Человека мучает бессоница — его осаждают насущные заботы, желания и мечты, тревожные опасения, досада на себя, обида на других; внезапные озарения и догадки диктуют ему планы действий на будущее, отдаленное и совсем близкое.

Человека одолевают мысли. Они теснятся, путаются, выстраиваются в том или ином порядке, вытесняют друг друга. Мысли борются, отражая сущность человека, внутреннюю конфликтность ситуации, в которой этот человек существует сегодня, был вчера или окажется завтра. В этот плотный конфликтный поток его сознания вонзаются сиюминутные впечатления, ощущения и также вступают в борьбу с основным течением мысли. Они образуют своего рода «водоворот», «пороги», иногда все нарушают, поворачивают вспять ход мыслей человека, либо, наоборот, обогащают, дополняют, усиливают их прежнее направление.

Всемирно хорошо знаком этот процесс непрерывного внутреннего монолога, свойственного человеку в реальной жизни. Он сопутствует нам в отборе тех или иных поступков, слов, необходимых для достижения поставленной цели. В моменты наиболее острые, ответственные, сложные процесс этот становится очень интенсивным, эмоциональным, конфликтным. В экстремальных ситуациях он может стать заторможенным, глубоко подспудным, как бы ограждающим наше сознание от непоправимой травмы, цепляющимся за внешние приметы окружающего нас мира.

Но всегда и постоянно сознание человека фиксирует и обрабатывает различные события, факты, впечатления, ощущения, изменения, и во вне, и в себе самом происходящие. Если мы попробуем понаблюдать за собой в жизни, то убедимся в непрерывности течения мысли в каждое мгновение нашей жизни. «Я мыслю — значит, я существую». Но и наоборот: я существую — значит, я мыслю. Обратившись к самочувствию человека в бессонные ночные часы вышужденного бездействия, можно как бы специально выделить этот внутренний процесс борьбы мыслей внутри потока сознания, ощутить его особенно явно. Но ведь и в дневное время, заполненное реальными делами, поступками, физическими действиями, наше сознание, во всяком случае, планирует эти действия, ставит цели этим действиям, контролирует их результаты, судит об их эффективности, изменяет их последовательность. Оно может быть как бы многослойным и осуществлять одновременно некий контрапункт поведения — либо подвергать наше поведение уничтожающей критике, а может и наоборот — находить все более привлекательное оправдание тому или иному поведению, активизировать, стимулировать его. Именно с помощью наших внутренних монологов мы в жизни, правда, часто запоздало, но все же сводим счеты с противником, либо утешаем себя мечтами, прогнозируем невозможное или казним себя за допущенные промахи и ошибки, либо отводим душу, отчитывая как следует своих недругов. Даже трудно представить, каково было бы человеку, лишенному этой способности, — самому изживать свои эмоции, регулировать их, сохраняя таким образом необходимое для дальнейшей жизни равновесие. В результате этой внутренней борьбы человек выходит в реальное внешнее противоборство уже более подготовленным и закаленным, приняв определенное решение, создав себе уже мысленный опыт возможного развития ситуации.

Так обстоит дело с непрерывным внутренним монологом в жизни деятельного человека. Как видим, он ему свойственен, органичен. Даже больше: он ему настоятельно необходим, чтобы выстоять в жизненной борьбе.

Внутренний монолог отражает внешнюю и внутреннюю конфликтную природу, структуру самого процесса жизни, его диалектику. Именно с помощью внутренних монологов, с помощью «свернутой», (сокращенной внутренней речи человеческое сознание осмысливает то, что воспринято, ищет и находит поступки и словесное действие в адрес оппонента или единомышленника, либо обширной аудитории, где есть и те и другие.

Без внутренней «свернутой», сокращенной речи, без внутреннего монолога невозможно словесное взаимодействие, диалог, диспут. Невозможно взаимодействие личности с обществом, с друзьями и врагами без этого свойства сознания. Другое назначение внутренней сокращенной, «свернутой» речи касается конфликтности собственного «я» личности. Оно обеспечивает сложную жизнь духа человека, его способность спорить с самим собой, воздействовать на свое психическое состояние, изменять его, приспосабливаться к ситуации, сохранять внутреннее равновесие, а для этого выработать определенное отношение к событиям, явлениям, жизненным процессам, людям.

### **Внутренний монолог в литературе.**

Роль внутреннего монолога в жизни человека зорко подмечен реалистами-писателями — и прозаиками, и драматургами. Он нашел в их творчестве достойное отражение. Их гений оставил нам страницы поразительные, где жизнь человеческого духа реализуется потоком сознания именно через внутренние монологи, посредством внутренней, иногда «свернутой», сокращенной речи. И Толстой, и Достоевский, и Чехов, и Горький писали не только о событиях, о делах и поступках своих героев. Целые страницы их книг отданы внутренним монологам, где часто они воссозданы как контрапункт к поведению, к диалогу героев. Если вспомнить мысли Анны Карениной в последний день ее жизни, в последние часы на роковом пути в Обираловку, то мы найдем в них отражение трагедии ее души. Ее невыразимое одиночество, вина Вронского перед нею и собственная вина перед сыном, опустошение, разочарование, беспощадность окружающего ее мира — все влекло ее неотвратимо к самоубийству. Возвращаясь от Долли, к которой она бросилась было за помощью и где неожиданно встретила Кити, Анна ощутила свое отчуждение от общества и свое унижение еще острее: «Как они, как на что-то страшное, непонятное и любопытное, смотрели на меня. О чем он может с таким жаром рассказывать другому? — думала она, глядя на двух пешеходов. — Разве можно другому рассказывать то, что чувствуешь? Я хотела рассказать Долли, и хорошо, что не рассказала. Как бы она рада была моему несчастью! Она бы скрыла это; но главное чувство было бы радость о том, что я наказана за те удовольствия, в которых она завидовала мне. Кити, та еще бы более была рада»... Анна видит мороженщика и двух мальчиков, и снова мысль ее отбирает свое: «Всем нам хочется сладкого, вкусного. Нет конфет, то грязного мороженого. И Кити так же: не Вронский, то Левин. И она завидует мне. И ненавидит меня. И все мы ненавидим друг друга. Я Кити, Кити меня. Вот это правда!». Вспоминает ли она слова Яншина, слышит ли звон колоколов, видит ли извозчиков, мысль ее упорно утверждает мотив ненависти человека к человеку. «Все гладко. Звонят к вечерне... Зачем эти церкви, этот звон и эта ложь? Только для того, чтобы скрыть, что мы все ненавидим друг друга, как эти извозчики, которые так злобно бранятся. Яншин говорит: «Он хочет меня оставить без рубашки, а я его. Вот это правда!» Ее мысли все время возвращаются к Вронскому. «Никогда, никого не ненавидела так, как этого человека!..»

И далее, уже по дороге на вокзал и в Обираловку ее мысль отбирает и интерпретирует все воспоминания, встречи и впечатления на ее скорбном пути очень определенным образом — согласно ее собственной ситуации, ее психологической доминанте в этот тяжкий для нее день. «Опять я понимаю все», — сказала себе Анна, как только коляска тронулась и, покачиваясь, загремела по мелкой мостовой, и опять одно за другим стали сменяться впечатления... Да, про то, что говорит Яшвин: борьба за существование и ненависть — одно, что связывает людей. Нет, вы напрасно едете, — мысленно обратилась она к компании в коляске четверней, которая, очевидно, ехала веселиться за город. — И собака, которую вы везете с собой, не поможет вам. От себя не уйдете... Мы с графом Вронским также не нашли этого удовольствия, хотя и много ожидали от него... Он тяготится мною и старается не быть в отношении меня бесчестным... Если он, не любя меня, из долга будет добр, нежен ко мне, а того не будет, чего я хочу, — да это хуже в тысячу раз, даже чем злоба! Это — ад! А это-то и есть. Он уже давно не любит меня. А где кончается любовь, там начинается ненависть. Этих улиц я совсем не знаю. Горы какие-то, и все дома, дома... И в домах все люди, люди... Сколько их, конца нет, и все ненавидят друг друга... А между мною и Вронским какое же я придумаю новое чувство? Возможно ли какое-нибудь не счастье уже, а только не мученье? Нет и нет! ... Невозможно! Мы жизнью расходимся, и я делаю его несчастье, он мое, и переделать ни его, ни меня нельзя».

Даже нищая с ребенком на улице не вызывает у Анны жалости, а дети — гимназисты и смеющиеся молодые люди в вагоне дачного поезда — все оборачивается в ее мыслях в подтверждение мотива бесчеловечности, безжалостности как закона жизни. Да, нищая с ребенком. Она думает, что жалко ее. Разве все мы не брошены на свет затем только, чтобы ненавидеть друг друга и потому мучить себя и других? Гимназисты идут, смеются. Сережа? — вспомнила она — Я тоже думала, что любила его, и умилялась над своею нежностью. А жила же я без него, променяла же его на другую любовь и не жаловалась на этот промен, пока удовлетворялась той любовью... Отчего же не потушить свечу, когда смотреть больше нечего, когда гадко смотреть на все это? Но как? Зачем они кричат, эти молодые люди в том вагоне? Зачем они говорят, зачем они смеются? Все неправда, все ложь, все обман, все зло!»

Так беспощадно судит и себя, и свою любовь Анна. Жестокое одиночество, несправедливое отчуждение от общества и свое унижение им, предательство Вронского и сознание, что сама точно так предала свою любовь к сыну, все здесь сплелось в неразрешимый узел, «винт свинтился», человек не

выдержал, сломался, опустошилась душа его, жить стало нечем, не за что уцепиться мыслью...

А рядом встает такой емкий, но совсем краткий, всего из одной фразы, внутренний монолог у Горького в его «Жизни Клима Самгина». Знаменитое «А был ли мальчик-то?» Мальчик-то был — Самгина не было — так, муть какая-то, туман, таракан с усами.

Становление и развитие проблемы внутреннего монолога в драматургии и на театре

Русские писатели умели передать через внутренний монолог героя самую суть человека, его внутренний образ, его динамику. В драматургии эти внутренние монологи зазвучали. Зритель услышал мысли героя, оставшегося один на один со зрительным залом. В них отражался способ мышления человека, его внутренний конфликт, его существо — «зерно человека», «направленность его темперамента». Его стремление либо получить как можно больше от жизни, отнять у других, захватить право на власть и на подавление остальных, либо, наоборот, не остаться в долгу у жизни, у людей, защитить человеческое достоинство, сберечь человеческое в человеке.

Что же такое на театре знаменитые монологи героев Корнеля и Расина? Их напряженный выбор между долгом, чувством чести и жадной любви, порывами страстей? Что это, как не тот же внутренний монолог. Что такое «Быть или не быть» у Шекспира? Этот страстный поиск Гамлетом ответа на вечный вопрос человечества? Что такое монолог Джульетты, преодолевающей ради Ромео страх смерти, страх очнуться в склепе живой среди мертвых? Горькая жалоба Орлеанской девы у Шиллера: «Ах, зачем за меч воинственный я свой посох отдала и тобою, дуб таинственный, очарована была?» Или монолог Елизаветы перед подписанием смертного приговора Марии Стюарт? А Катерина Островского из V действия «Грозы» с монологом: «Нет, нигде нет! ... Ветры буйные, перенесите вы мою печаль-тоску!» Или монолог у фонтана Самозванца из «Бориса Годунова» Пушкина в ожидании тайной встречи с Мариной Мнишек? Монолог Натальи Петровны из «Месяца в деревне» Тургенева, заставляющей себя опомниться, остановиться, пока еще можно не презирать себя?

Ведь все это внутренние монологи героев, их мысли, которые обычно, в реальной жизни, не произносятся вслух, но, согласно театральной условности, поэт и драматург их оглашают, когда герой остается один на сцене, глаз на глаз со зрителем. Стоит появиться другому действующему лицу пьесы, и герой эти мысли прячет, возникает диалог, взаимодействие. Но спрятанные мысли, скрытые мысли не исчезают: они пронизывают диалог, обогащая его содержание, они заполняют «зоны молчания» персонажа, его паузы и подтексты. Не написанные драматургом, они становятся целиком заботой режиссера и артиста.

По существу, именно об этом писал еще Н. В. Гоголь в своем «Предуведомлении» для тех, которые пожелали бы сыграть как следует «Ревизора». «Умный актер, прежде чем схватить мелкие причуды и мелкие особенности внешние доставшегося ему лица, должен стараться поймать общечеловеческое выражение роли, должен рассмотреть, зачем призвана эта роль, должен рассмотреть главную и преимущественную заботу каждого лица, на которую издерживается жизнь его, которая составляет постоянный предмет мыслей, вечный гвоздь, сидящий в голове. Поймавши эту главную заботу выведенного лица, актер должен в такой силе исполниться ею сам, чтобы мысли и стремления взятого им лица как бы усвоились ему самому и пребывали бы в голове его неотлучно во все время представления пьесы. О частных сценах и мелочах он не должен много заботиться. Они выйдут сами собою удачно и ловко, если только он не выбросит ни на минуту из головы этого гвоздя, который засел в голову его героя»<sup>1</sup>. Об этом же заботился М. С. Щепкин, обучая своих питомцев. По воспоминаниям С. П. Соловьева, он говорил ученикам: «Помни, что на сцене нет совершенного молчания, кроме исключительных случаев, когда этого требует сама пьеса. Когда тебе говорят, ты слушаешь, но не молчишь. Нет, на каждое услышанное слово ты должен отвечать своим взглядом, каждой чертой лица, всем твоим существом: у тебя тут должна быть немая игра, которая бывает красноречивее самих слов, и сохрани тебя Бог взглянуть в это время без причины в сторону или посмотреть на какой-нибудь посторонний предмет — тогда все пропало! Этот взгляд в одну минуту убьет в тебе живого человека, вычеркнет тебя из действующих лиц пьесы, и тебя надо будет сейчас же, как ненужную дрянь, выбросить за окно»<sup>2</sup>.

В творческом поиске создателей МХАТ К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко создание «жизни человеческого духа» стало первостепенной задачей актера и режиссера. Отсюда возникло убеждение и требование К. С. Станиславского — всю работу артиста проверять «сверхзадачей» и «сквозным действием» роли. Вне «сверхзадачи» и «сквозного действия» все требования и положения его системы, по его же собственному убеждению, теряли свой смысл, превращаясь в бес-

<sup>1</sup> Гоголь Н. В. Собр. соч. М., 1952. Т.2. С.399-400.

<sup>2</sup> Щепкин М. С. Записки. Письма. Современники о М. С. Щепкине. М., 1952. С. 356.

плодную догматику, формальное правдоподобие, лишенное «истины страстей», конкретного человека, с присущими именно ему особенностями поведения в мышления.

Константин Сергеевич не устал говорить о нерасторжимом единстве — ум, воля, чувство — в человеке. А раз так, то ход к чувству только через нерасторжимое единство мысли и действия в творческом процессе актера. Верно играть роль, по Станиславскому, — «это значит: в условиях жизни роли и в полной аналогии с ней правильно, логично, последовательно, по-человечески мыслить, хотеть, стремиться, действовать, стоя на подмостках сцены»<sup>1</sup>. И еще вот что пишет Станиславский: «Когда я говорю о физическом действии, то я все время говорю о психологии. Когда я говорю: пишите письмо, то разве дело в самом писании? Надо создать вокруг этого историю, тогда только вы напишите правильно»<sup>2</sup>.

Он придавал огромное, решающее значение жизни воображения, фантазии, их непременно ведущему значению в творчестве актера. «Не сам объект... а привлекательный вымысел воображения притягивает на сцене внимание к объекту»<sup>3</sup>.

«Наша главная задача не только в том, чтоб изображать жизнь роли в ее внешнем проявлении, но главным образом в том, чтобы создавать на сцене внутреннюю жизнь изображаемого лица всей пьесы, приспособляя к этой чужой жизни свои собственные человеческие чувства, отдавая ей все органические элементы собственной души»<sup>4</sup>.

«Нередко физическая неподвижность происходит от усиленного внутреннего действия, которое особенно важно и интересно в творчестве»<sup>5</sup>. И снова: «Каждое наше движение на сцене, каждое слово должно быть результатом верной жизни воображения»<sup>6</sup>.

Константин Сергеевич Станиславский—великий артист, создатель искусства МХАТ, актер, изумительно владевший даром перевоплощения в образ, актер очень яркой формы и тонкого психологического рисунка — утверждал: «Способность к духовному и внешнему перевоплощению есть первая и главная задача искусства»<sup>7</sup>. Он же: «Налажено правильное действие и правильная мысль. Вы уже ближе к роли. У вас есть какая-то основа, на которой можно держаться»<sup>8</sup>. И опять о единстве мысли и действия: «Внутренняя характерность складывается из того, как данный человек действует и мыслит в данных предлагаемых обстоятельствах»<sup>9</sup>. И его практика доказывала его теорию блистательными образами Мнимого больного, Фамусова, Крутицкого, доктора Штокмана, Сатина, Гаева...

Создание психологического портрета образа было непременной заботой великого артиста наряду с природой темперамента образа и свойственными ему темпо-ритмами жизни, его внешним обликом и повадками. Создание внутреннего отношения к миру, к людям, проникновение в характер мышления персонажа решали успех работы над ролью. Об этом говорит Константин Сергеевич Станиславский в своей книге «Работа актера над собой» в главе «Характерность». Он рассказывает, как студент Названов в поиске внешней характеристики через костюм и грим напал, чисто интуитивно, на облик, который заставил будущего актера ощутить в себе потребность к иному, чем у него самого в жизни, способу мышления и поведения. Вот что говорит Названов своему учителю Торцову о своем ощущении образа критикана: «Подумать только, как я себя вел с вами! Моя любовь, уважение и чувство преклонения перед вами чрезвычайно велики... Но в чужой, а не в своей шкуре мое отношение к вам коренным образом изменилось... Мне было приятно нагло смотреть на вас»<sup>10</sup>... И еще: «Ученики давали мне все новые и новые реплики, на которые я без запинки, остро отвечал в характере изображаемого лица. Мне казалось, что я неисчерпаем и что я могу жить ролью без конца, во всех без исключения положениях, в которых бы я ни очутился... Я берусь сыграть эту роль без грима и костюма... Мне далеко не сразу удалось выйти из образа. По пути домой и придя в квартиру, я поминутно ловил себя то на походке, то на движении и действии, оставшихся от образа.

И этого мало. Во время обеда, в разговоре с хозяйкой и жильцами, я был придирчив, насмешлив и задира не как я, а как критикан. Хозяйка даже заметила мне:

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1954. Т.2. С.25.

<sup>2</sup> Станиславский К. С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., 1953. С.605.

<sup>3</sup> Станиславский К. С. Собр. соч. Т.2. С. 121.

<sup>4</sup> Там же. С.25.

<sup>5</sup> Там же. С.48.

<sup>6</sup> Там же. С.94-95.

<sup>7</sup> Станиславский К.С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. С.449.

<sup>8</sup> Там же. С.670.

<sup>9</sup> Там же. С.680.

<sup>10</sup> Станиславский К.С. Собр. соч. Т.3. С.222.

— Что это вы какой сегодня, прости Господи, липкий!..

Это меня обрадовало.

Я счастлив, потому что понял, как надо жить чужой жизнью и что такое перевоплощение и характерность.

Это самые важные свойства в даровании артиста»<sup>1</sup>.

Здесь для нас сегодня очень важна фраза: «Я берусь сыграть эту роль без грима и костюма», так как она говорит об акценте на внутреннее совмещение себя с образом, о присвоении себе его способа мыслить и действовать, а значит о присвоении себе его системы отношений к окружающей действительности и взаимоотношений с людьми.

В репетициях Владимира Ивановича Немировича-Данченко понятие о «внутреннем монологе», в современном его истолковании, получило тончайшую разработку на театре в тесной связи с теми понятиями, как «лицо автора», «зерно» пьесы и роли, «направленность темперамента», «второй план», «физическое самочувствие» и «атмосфера». Эти особенности в работе Немировича-Данченко совпали по времени с возникновением нового драматургического письма, когда Чехов окончательно перенес смысловые акценты пьесы с внешнего развития действия, его интриги на внутреннюю закономерность и мотивы поведения, на скрытые причинности явлений и судеб. Жизнь становилась все сложнее, все более внутренне конфликтными делались и ситуации, и характеры. Драматургия и театр искали новые средства отражения современной им действительности.

Сегодня артист, не владеющий способностью эмоционального мышления на сцене, ни имитацией этого процесса, а именно его осуществлением здесь, сейчас, — абсолютно не современен, не заразителен и не интересен зрителю. Причем степень эмоциональности мышления актера в обстоятельствах роли определяет не только его заражительность для зрителя, но и решает проблему создания образа.

С течением времени изменилось и само представление о сценическом перевоплощении актера в образ. Внешние характерные признаки уступили место внутреннему перевоплощению. Именно за счет создания мышления образа, вскрытия его человеческих позиций и устремлений, явных и подспудных, создания его «второго плана» — т. е. его человеческих резервов, социальных, нравственных, психологических — происходит сегодня в театре перевоплощение актера в образ.

Так же, как степень эмоциональности мышления актера в обстоятельствах роли, так и его способность отбирать верно объекты своего восприятия, объекты мысли образа, его умение владеть этими объектами, т.е. способность его интуиции разгадать не только что и о чем, но и как именно мыслит образ, приспособляя для этого все свойства своего ума и души, решают сегодня проблему создания образа. Например, Наташа в «Трех сестрах» Чехова окружена плотной коростой объектов мелких, близких во времени и пространстве. Направленность ее темперамента сосредоточена на усилиях самоутвердиться здесь, в «генеральском» доме сестер Прозоровых, прибрать этот дом к рукам, навести здесь свои порядки. Поэтому так вцепляется она в возможность устроить разнос, отчитать за беспорядок уже с позиции хозяйки дома в IV акте. Ее фраза: «Зачем здесь на скамье валяется вилка, я спрашиваю!» — вырастает в крупный факт ее сегодняшней жизни. А в «Дяде Ване» у доктора Астрова, о котором Елена Андреевна говорит: «Посадит деревцо... и уже мерещится ему счастье человечества. Такие люди редки, их нужно любить», — объекты восприятия, объекты его мысли то бытовые, близлежащие, то далекие во времени и пространстве. Они лежат как в его собственном прошлом, так и в прошлом края, где он живет, а также и в его далеком будущем. Астров способен мыслить философски, способен обобщать, мыслить аналитически. Астров обеспокоен не только своей собственной судьбой, но и судьбой народной. Он лечит, не зная отдыха ни днем, ни ночью. Он тоскует о совершенном человеке, о его нравственной красоте: «В человеке все должно быть прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли».

Проникновение артиста в способ мышления образа, способность присвоить его себе решают сегодня проблему перевоплощения

### **Значение и роль внутреннего монолога в работе режиссера и актера над внутренним образом спектакля и роли**

На пути к заветной цели слияния артиста с образом Вл. И. Немировича-Данченко огромное значение придавал работе над внутренним монологом. В его режиссерской практике внутренние монологи, которые актер наговаривает сам себе на репетиции и дома, накапливая внутренний груз образа,

---

<sup>1</sup> Там же. С.213-214.

его «зерно», воспитывая и выращивая роль в себе, вживаясь в природу темперамента, его направленность, в логику поведения и мысли образа, сменялись внутренними монологами — импровизациями в ходе репетиции той или иной сцены, в поисках верного самочувствия, физического и психологического, в поисках верного действия. Внутренние монологи в паузах. Внутренние монологи в диалоге и взаимодействии партнеров. Мария Осиповна Кнебель в своей книге «Школа режиссуры Немировича-Данченко» так пишет об этом: «Владимир Иванович всегда требовал от актера умения овладеть внутренним монологом. Он не хуже писателей видел связь внутренней речи со всем ходом душевной и физической жизни героев и ясно сознавал, что момент овладения ходом мыслей образа — это и есть, по существу, процесс слияния актера с ролью. Поэтому он разграничивал цель и путь к осуществлению этого процесса. Перебирая в памяти все сказанное Владимиром Ивановичем по поводу внутреннего монолога, приходишь к выводу, что в постановке им самой проблемы есть оттенки: он в разных целях использовал это понятие на разных стадиях репетиционного процесса.

В начале пути Владимир Иванович, для того чтобы разбудить фантазию актера, дать ей точную исходную позицию и верное направление, начинал всегда с заражения актеров «лицом автора», эмоциональным «зерном» пьесы и роли, «внутренним образом» будущего спектакля и действующего лица. Ему было необходимо разбудить живое, личное понимание актерами смысла пьесы, их активное отношение к событиям пьесы, к характерам ее населяющим. В этот период Вл. И. Немирович-Данченко щедро пользовал свой прекрасный дар «перевоплощения в автора пьесы», свой дар постижения личности автора, его «авторского лица». Остро воспринимая «зерно» пьесы, груз авторских чувств и дум, направленность авторского темперамента, его сверхзадачу, Вл. И. Немирович-Данченко, используя свою богатую и тонкую интуицию, выраставшую из его широкой литературской осведомленности и богатого жизненного опыта, поражал актеров конкретностью, яркостью, подробностью своих режиссерских видений. Он рассказывал об атмосфере каждой сцены, как очевидец. Он видел и чувствовал сам то, о чем говорил. Своим отношением к происходящему в пьесе он заражал актеров. Пробившись к восприятию актеров, заразив их своим пониманием природы пьесы и роли, растревожив их нервный аппарат человеческой темой автора, он считал целесообразным начинать построение спектакля. В этот период, как свидетельствует М. О. Кнебель, «он предлагал актерам наговаривать себе внутренние монологи, раскрывающие суть, «зерно» образа». Репетируя «Последние дни» М. Булгакова, Владимир Иванович говорил исполнителю роли князя Долгорукова: «Если вы спросите у режиссеров, что самое важное в образе князя Долгорукова, они вам ответят: ненависть к Пушкину. Эту ненависть вам надо наживать, ее нельзя наигрывать. Ее надо уметь вызвать в себе. Говорите шелые монологи о причинах, возбуждающих в вас эту ненависть, и от этих монологов сойдется ваш внутренний образ. Долгоруков, конечно, читал пушкинскую эпиграмму о нем, но скрывает это... Он предпочитает мстить анонимками... На балу у Воронцовой Долгоруков устроился в беседке за деревьями и подслушивает и наблюдает оттуда... по его собственному выражению, «всю рту сволочь»... Дело не в том, что Долгоруков пьет шампанское и с улыбкой наблюдает, а важно то, что он злобно наслаждается. Подслушав разговор Николая I с Натали, он наслаждается тем, что, по его мнению, Пушкин будет рога носцем... Он весь пылает злобой и ненавистью к Пушкину. Для спектакля — для его идеи, для его сверхзадачи — это самое главное. Этот подслушанный разговор радует Долгорукова самой жгуче ядовитой, желчной радостью, его радует зло, он доволен, что еще одной мерзостью будет больше в мире. «Будет Пушкин \*рогат, как в короне, сзади царские рога, а спереди Дантесовы». Так рассказывает в своей книге М. О. Кнебель о работе Владимира Ивановича с актером МХАТ Анатолием Петровичем Кторовым над ролью князя Долгорукова.

Немирович-Данченко искал идейный смысл образа в живой природе актера. В данном случае идейным смыслом роли было отношение Долгорукова к Пушкину. И сейчас, когда вспоминаешь спектакль «Последние дни» во МХАТе, этот последний спектакль Владимира Ивановича Немировича-Данченко, то и спустя 40 лет ярко видишь Кторова — Долгорукова, словно до бела раскаленного стихией злобы и ненависти, этот его брызжащий слюной рот, глаза, точно два гвоздя, слышишь его захлебывающуюся и одновременно острую, как бритва, манеру речи, ощущаешь какую-то надсадную, жгучую, уксусную природу его темперамента. Так Булгаковское отношение к трагедии Пушкина — его гнев и его боль за Гения, зависимого от ростовщика, униженного соперничеством Николая I, слежкой всепроникающей охраны, втиснутого в мундир камер-юнкера, окруженного травлей и ненавистью верноподданных при глубоком равнодушии и попустительстве власти, — освещало образ князя Долгорукова в спектакле.

В жизни отношение к человеку или событию возникает непосредственно, подсознательно, интуитивно. Например, влюбленность часто неожиданна, часто непонятна, как и необъяснимая антипатия к человеку. Но все же наше отношение, возникнув непосредственно и подсознательно, может

подаваться изменению под влиянием нашего сознания.

Во время Великой Отечественной войны Малый театр и его училище были эвакуированы в Челябинск, а МХАТ им. Горького — в Свердловск. И я, студентка училища им. Щепкина, тяжело переносила разлуку с матерью, артисткой МХАТ К. Н. Еланской. Мое отношение к этому факту было горьким, отчаянным. Но однажды мне сказали: «Ты неправда. Ты должна совсем иначе относиться к этому». — «Но я не могу иначе!» — «Неправда. Ты попробуй думать об этом не: «я не могу», «мне это тяжело», а с позиции матери. Подумай, как это важно для нее — играть сейчас свои любимые спектакли и роли. Это же ее способ участия в действительности. Ведь это главный смысл ее жизни». Не могу сказать, что мое отношение к разлуке резко изменилось с этого разговора, но я действительно постаралась думать иначе, и для меня стало возможным гордиться матерью в мыслях, вспоминать о ней без горькой тоски и отчаяния.

Вот этот момент глубокой непосредственной связи внутреннего монолога со сферой чувств имеет прямое отношение к работе режиссера и артиста. Значит, если в жизни можно воспользоваться механизмом тесной органической связи «мысль — чувство» с целью воздействия на последнее, то, вероятно, велико значение этой возможности в работе режиссера с артистом. В работе актера над ролью. И если в жизни то или иное отношение к событию, человеку возникает в нас непосредственно, подсознательно, в результате всего нашего жизненного опыта и реальных обстоятельств, то на сцене необходимое отношение надо уметь воспитать, вырастить, и в этом творческом процессе работа над внутренним монологом приобретает решающее значение.

Вл. И. Немирович-Данченко владел этим приемом работы виртуозно. Из личности актера он лепил личность образа. И разгаданный верно внутренний монолог, и воспринятое точно физическое самочувствие в каждый миг сценической жизни были плодотворными приемами его работы с актером. Режиссер добивался поведения, рожденного темой образа, его идейным смыслом. Помогал ощутить «зерно» характера в эмоциональной сфере личности актера. Именно необходимость «окунуть» сверхзадачу автора в личную эмоциональную природу актера, по мысли Вл. И. Немировича-Данченко, диктовала длительные сроки подготовки спектакля. Чтобы пробиться к живым, подлинным чувствам актера, он не жалел ни сил, ни терпения. Театральное искусство, рожденное из боли неравнодушного ума и сердца автора, обогащенное личностью как бы перевоплотившегося в автора режиссера и обрушенное на зрителей личностью актера, присвоившей себе идейный смысл образа, Владимир Иванович Немирович-Данченко справедливо считал наиболее действенным, наиболее впечатляющим искусством, способным оставить глубокий след в эмоциональной природе зрителя, а значит, и в его психике. Только личностная, искренняя, с отдачей всех свойств своего ума и воли актерская потрясенность темой роли, «донная» эмоциональность в посыле актером идейного смысла образа зрителю достигает по-настоящему цели — делает искусство средством глубокого воздействия на эмоции и психику зрителя, а значит, позволяет искусству участвовать в жизни, влиять на процессы и структуру современной действительности.

В 1910 году, в октябре, Вл. И. Немирович-Данченко писал К. С. Станиславскому после премьеры «Карамазовых»: «Мне и сейчас кажется, что если хорошо угадать, почувствовать психологию автора вообще важно, то угадать, почувствовать ее у романиста — самая первая необходимость... Найти слияние индивидуальности актера с индивидуальностью романиста — вот важнейшая задача. Она вся — за столом. Эта работа требует огромного внимания, углубления в роман и в душу актера»; «...если психология схвачена правильно, если исполнитель живет правильно, то это долетит до 25-го ряда, даже если не услышат там того или другого слова»; «...для того чтобы добиться переживаний, надо вдуматься в психологические плоскости автора, это очень, очень трудно и Боже сохрани потропиться с этим — все покатится, если не додумаешься, а потом надо, чтобы актер нашел это у себя в душе. Вот я приступил к «Мизеге» и начал по-своему. Начал с отыскания внутреннего образа путем заражения. С этого именно надо н а ч и н а т ь».

Вот этот поиск в душе актера авторской темы, авторской сверхзадачи диктовал особинку, свойственную творческому методу Вл. И. Немировича-Данченко. Начиная с заражения актеров творчеством своей личной режиссерской фантазии, погружая их в смысл и атмосферу автора, Владимир Иванович стремился разбудить эмоциональную память самих актеров, вовлечь в творческий процесс их фантазию. Он предлагал артистам сочинять внутренние монологи персонажей, работающие на создание «зерна» образа, на выращивание и воспитание отношений образа к событиям, ситуациям, людям, населяющим созданный автором мир. Как это было, например, с Кторовым — Долгоруковым в работе над «Последними днями» М. Булгакова. Причем требовал вести рассказ не о нем, а от себя, говоря всегда «я», а не «он». Этот прием помогал актеру присвоить себе «зерно» образа, овладеть направленностью темперамента роли, будил личностное отношение актера к событиям, фактам, ли-

цам пьесы. Так создавался второй план роли, ее внутренний образ. Втягивалась в подсознательное творчество эмоциональная природа актера, его эмоциональная память. Происходило срастание «я» актера и «я» роли, и уже трудно было их отделить друг от друга.

Вл. И. Немирович-Данченко терпеливо и требовательно искал ход именно к тем нервам человека-артиста, которые «вибрируют» в данной ситуации в жизни, а значит, должны «вибрировать» и в условиях сцены и вызывать органичную потребность в поступке. Он упорно добивался вскрытия конфликтности каждого момента в жизни роли. В результате поведение актера в образе становилось качественно иным, не механически-заданным, а глубоко мотивированным, единственно необходимым, личностным и эмоциональным.

Продолжая добиваться живого отклика природы актера на правду автора, Владимир Иванович от репетиции к репетиции помогал актеру выстраивать логику мысли и поведения, фантазируя вместе с ним все новые и новые внутренние монологи образа, раскрывая внутреннюю конфликтность ситуации, предложенной автором. Постепенно актер окружал себя предлагаемыми обстоятельствами роли, как планета свойственной ей атмосферой. Создавал внутренний груз, человеческий резерв роли — ее второй план. Идеалом было овладение эмоциональным «зерном» роли, сращение с ролью, возможность ощутить роль в себе и себя в роли в любой данной для нее ситуации. Тогда Вл. И. Немирович-Данченко считал, что теперь, импровизируя, актер не будет врать, раз он крепко сидит в «зерне» роли и присвоил себе ее второй план.

Работа над внутренним монологом качественно изменялась. Теперь это были не монологи артиста, ставящего себя в обстоятельства роли, ищущего в себе те струны, на которых можно сыграть мелодию образа, но уже внутренние монологи персонажа в той или иной ситуации пьесы. Монологи эти фантазировались режиссером и актером, (находилась их психологическая доминанта, предполагалось направление и качество мысли. Их внутренняя конфликтная природа создавалась «горячим способом» — она рождалась здесь, сейчас, с новыми уточнениями, озарениями, догадками. Только искреннее сиюминутное восприятие ситуации предполагалось на каждой репетиции, а позже и в спектакле. Работая с Н. П. Хмелевым над ролью Тузенбаха в спектакле «Три сестры», Владимир Иванович на репетиции IV акта говорил Хмелеву: «Не знаю, как вы работаете; мой путь: я начинаю себе говорить монолог. Не то, что от имени Тузенбаха, а именно я говорю: «Я, может быть, буду убит. Вот наконец-то я дождался до того, что я еду на завод по-настоящему работать, она согласилась быть моей женой... Она меня не любит (это тоже очень важно)...» Все это перебирать, очень тонко. Несколько страниц перебрать всего того, что он мойвт передумать за эту ночь. Спал, может быть, полтора-два часа, не больше. Бродил, вставал, думал, хотел писать, бросал... «Она наконец согласилась быть моей женой... она чудесная... но она меня все-таки не любит... Значит, жизнь будет не такая, о какой мечталось, не будет идеальной радости... Она будет работать... Как это я возьму и убью человека? А между тем я, как офицер, иначе не могу...» Вот всю эту ночь так провести. И самое сильное: «Я буду убит, я умру». Это сильнее всего. «Умру... она останется жить, такая прелестная... Да нет, я не хочу умереть, я жить хочу! Может быть, я не буду убит?...» Оделся, умылся, пришел сюда. Вижу ее. А в мыслях: «Может быть, вижу ее в последний раз? А может быть, и не в последний?... Я буду работать... я верю...»

«Скажи мне что-нибудь» — он думает: «Я, может быть, буду убит, : мне бы с чем-нибудь уйти. Я попрошу приготовить кофе, я буду его пить, я останусь жить»<sup>1</sup>.

Внутренний монолог как тонкий инструмент в руках актера и режиссера, помогающий найти ход к чувству, создать как второй план роли, так и ее «зерно», вскрыть природу мышления, а затем увлечься ею и искренне импровизировать, вдохновенно творить конфликтный процесс мышления образа в любой ситуации, предложенной автором, разработанной режиссером, — открытие и вклад Вл. И. Немировича-Данченко в технологию творчества актера и режиссера, который трудно переоценить, но который зачастую недооценивается сегодня в театре.

Сущность мышления — не только в том, что оно, но и как мыслит образ. Будь то легкость в мыслях необыкновенная, как у Хлестакова, или тяжело поворачивающиеся жернова мысли, как у Собакевича, стертые, стандартные формулировки начетчика и догматика, либо неожиданные парадоксы мысли, ее зоркость и стремительность, романтический, далекий ее полет, или же кругозор весьма ограниченный и мелочный — все создает психологический портрет личности, ее «зерно», ведет к направленности ее темперамента, ее сверхзадаче и сквозному действию.

Теснейшая, органическая взаимосвязь эмоциональной сферы и физиологии человека обогащает технологию творчества актера. Как человек думает? Как он ведет себя? Как он чувствует? Как гово-

<sup>1</sup> Ежегодник МХАТ. 1945 год. Т.Н. М., 1948. С.439.

рит?

Природа мысли, природа темперамента, природа чувства — все отражается в речевой характеристике, в слове. Все слагаемые жизни человеческого духа тесно связаны друг с другом, и одно звено влечет за собою всю цепь. Ум, воля, чувство — триединство, сердцевина человека.

Недаром Вл. И. Немирович-Данченко в поисках синтетического образа персонажа пьесы всегда начинал свои размышления с вопросов: как он думает? Как хочет думать? Что он делает? Что хочет делать? Как он живет? Как хочет жить? Как он чувствует? Как хочет чувствовать? Несовпадение желаемого и действительного раскрывало внутренний конфликт человека, его внутренний дискомфорт, помогало понять его существо — его «зерно», направленность его темперамента, будило эмоциональную память артиста.

В жизни непосредственно возникающие отношения к событиям, людям, фактам, явлениям реализуются внутренним монологом человека и его поступками. И внутренний монолог, и поведение обусловлены вторым планом человека — его биографией, образованием, жизненным опытом, социальной принадлежностью, свойствами его личности и характером ситуации. Но, вероятно, возможна и обратная связь, когда, создавая внутренний монолог образа, реализуя его поступки, артист проникает в его «святая святых — в его природу мышления, в его отношение к миру, людям, в природу его чувств. И, не употребляя термина «внутренний монолог», значение самого этого процесса в жизни человека, видимо, интуитивно ощущали наши гениальные предки: и Гоголь, и Щепкин угадывали его необходимость для органической жизни в условиях сцены.

Учение Вл. И. Немировича-Данченко о внутреннем монологе возникло из опыта и поиска его предшественников в искусстве — тружеников театра. Возникло на определенном историческом этапе развития театрального искусства, вместе с драматургией Чехова, с поиском новых средств выразительности на театре, в искусстве МХАТа, с качественно новой значимостью личности режиссера спектакля. Тонко и подробно разработанное всей практикой Немировича-Данченко, оно было принято на вооружение, подхвачено его учениками, развито ими в их творчестве.

Так, Алексей Дмитриевич Попов, развивая мысли Вл. И. Немировича-Данченко, придавал огромное значение «зонам молчания» артиста в роли, их содержательности и динамике в творческом процессе создания сценической жизни образа. Он писал: «Стремление актера к органической жизни в образе должно прежде всего породить особый, острый интерес к так называемым «зонам молчания» в любой роли.

...Если мы хотим действительно измерить силу его (актера. — И. С.) возбудимости, мы должны направить свое внимание на то, как воспринимает актер факты и события, как оценивает мысли партнера, проследить за ним в моменты восприятия, а не в моменты реакции, то есть «отдачи», — в словах.

...Подлинный органический темперамент актера скорее сказывается в моменты восприятия, а не «отдачи»...

Процесс восприятия имеет, как мы видим, огромное принципиальное значение для всего творчества актера.

«Зоны молчания» органическим и теснейшим образом связаны с процессом восприятия, с накоплением эмоциональной энергии, перед тем как наступает момент «растрачивания» этой энергии.

...Жизнь актера в «зонах молчания» непосредственно и органическим образом связана с внутренними монологами, подтекстом, «грузом» (по Немировичу-Данченко), следовательно, и со сквозным действием и «зерном». Все это входит в «зоны молчания» и пронизывает их точно так же, как в моменты его речи.

«Зоны молчания» — наименее разработанная область в актерском творчестве.

...Борьба за активную творческую жизнь в «зонах молчания» — это, по существу, борьба за непрерывную жизнь в образе, за внутренние монологи, за нахождение темпо-ритма, это борьба за верное и точное физическое самочувствие, за более полное ощущение «зерна» образа. Я убежден, что в педагогике в ближайшем будущем произойдет переакцентировка внимания с работы над текстом в сторону работы над «зонами молчания»<sup>1</sup>.

В самом деле, если актер с предельной подробностью и верой может осуществлять в роли то или иное физическое поведение, отобранное режиссером, то отчего же он не может увлечь свое воображение природой мышления образа, фантазируя его возможный способ и характер? Разве это не увлекательная задача для артиста, оснащенного современными данными психологии, социологии,

<sup>1</sup> Попов А.Д. Воспоминания и размышления о театре. М., 1979.С.298-303.

физиологии и других наук о человеке? Работа актера должна обогащать современное человековедение. Ведь потому он и артист, что ему свойственно еще и интуитивное озарение, и проникновение в сердцевину другого человека, он способен заразиться его болью и радостью. Актер — это человек, способный к возбудимости, но к возбудимости осмысленной и целенаправленной. Опять это неразрывное единство мысли и чувства, в противовес наигрышу чувств, в противовес «моторному» возбуждению не от сути, не от существа дела возникающему, в противовес чисто неврастенической «вздрюченности», в противовес крику, механическому ускорению темпа речи и поведения. Возбуждение, не от мысли, не от существа ситуации идущее, не затрагивает ни мыслей, ни нерва, ни подлинных чувств артиста, а значит, и зрителя, оно не заражает зрителей отношением актера к событию, к человеку, поскольку отношение это не сформировалось в самом актере.

И прав А. Д. Попов — внимание к неразрывному единству мысли и чувства, переакцентировка со слов к молчанию должны начинаться в педагогике. Стремление к подлинности во всех сферах сценической жизни, связанных воедино внутренним монологом, — вот чем должен быть озабочен студент II курса уже при первой его встрече с авторским словом, чуждым и манящим миром драматургического вымысла.

Путь к совмещению себя с ролью, к присвоению себе ее отношений к событиям и лицам пьесы лежит через овладение природой мышления образа, через постижение и построение логики его поведения. То, что логично для одного человека, совсем не логично для другого. Нет правды вообще и нет общей логики, есть правда автора и есть логика характера, к ним должны устремляться поиск и усилия режиссера и артиста. Отчего же актер должен отказываться от вполне осуществимого? Писатель создает характер, ситуации, события, конфликты. Почему же артист, его воображение, получив такой мощный импульс от воображения автора, не может своей фантазией дополнить, обогатить, развить, сочинить новые подробности как поведения, так и хода мыслей своего героя? Ведь живой, подлинный человек за сказанными словами имеет всегда груз очень многих не произнесенных им слов. Лишать этого человека на сцене значит лишать сценическую быль полноценности, богатства правды жизни, ее сложности, многогранности и объема. Значит создавать пустую схему жизни человеческого духа, лишенную содержательности, тайн и подробностей, которые и есть истина в полном смысле слова. Именно пристальный, различающий подробности, оттенки, неожиданные приметы взгляд художника и призван открывать зрителю истину.

Сегодня перевоплощение артиста в образ немислимо без овладения его идейным смыслом, его «зерном», направленностью его темперамента, его мироощущением, а значит, природой, способом его мышления.

## И. Ю. Промптова ДЕЙСТВИЕ СЛОВОМ

Среди множества художественных проблем, находящихся в поле зрения режиссера, одна из важнейших — проблема слова, словесного действия. «Различными способами выраженное действие и прежде всего действие, выражающее движение мысли, составляет первоочередную заботу руководителя театра. От степени понимания и освоения действия, его разнообразных свойств зависит в конечном счете и художественная целостность спектакля»<sup>1</sup>. Именно режиссер в процессе работы над спектаклем должен «помочь актерам нацелить слово, сделать его действенным, весомым, объемным»<sup>2</sup>.

Действовать словом, образно мыслить и говорить на сцене студенты-режиссеры учатся прежде всего на уроках своих мастеров. Причем проблема словесного действия встает перед студентами со всей остротой именно на II курсе, когда после бессловесных или немногословных этюдов I курса начинается работа над диалогами из пьес или над прозаическими произведениями, которые учащиеся переводят на язык драматургии, язык сценического действия. Освоение словесного действия находится в центре внимания студентов-второкурсников и на занятиях по сценической речи, поскольку этот предмет воспитывает будущих режиссеров в едином направлении с основными профилирующими предметами.

Следует сказать, что среди педагогов по режиссуре порой встречаются противники занятий студентов словесным действием по предмету «сценическая речь». Приверженцы такой точки зрения видят в этом дублирование работы над действенным словом по режиссуре. Предполагается, что на занятиях по сценической речи должна идти тренировка дикции, фонационного дыхания студентов, осуществляться работа по усвоению литературных норм произношения, по развитию голосовых выразительных средств, — то есть должна совершенствоваться исключительно внешняя речевая техника.

Безусловно, с такой точкой зрения невозможно согласиться. Сценическую речь нельзя считать, по образному выражению доцента ЛГИТМИКа В. Н. Галендеева, «системой трансляции»<sup>3</sup>, которая лишь обеспечивает слышимость и понятность произносимого со сцены текста. Механическая тренировка дикции, голоса ничего не дает, поскольку слов вне мысли, вне точной действенной направленности не существует, так же, как нет и «чистой мысли», которая лишь одевается в слова, как в одежду. Известный советский психолог Л. С. Выготский подчеркивал, что мысль не является готовым психическим образованием, она не воплощается, но формируется, совершается в речи. Развернутое речевое высказывание порождается внутренней речью. В таком случае становится очевидным: даже начальные упражнения по технике речи, тренировка произношения отдельных слов, несложных фраз должны носить осмысленный, действенный характер, в противном случае тренировка выразительных речевых средств вне мысли, словесного действия будет приучать студентов к пробалтыванию текста, бессмысленному словоговорению, что неминуемо отразится и на их работе по слову на уроках режиссуры, а в дальнейшем — в самостоятельных профессиональных постановках.

Словесное действие — проблема исключительной важности. Просмотр спектаклей театров, работающих в различных зонах нашей страны, позволяет утверждать, что многочисленные изъяны речи (невнятность произнесения, «проглатывание» звуков, слогов и даже слов, плохая слышимость текста, монотонность звучания) очень часто кроются вовсе не в дикционных или голосовых недостатках актеров. Чаще всего тусклая, невыразительная, с трудом разбираемая в зале речь, как справедливо заметил в статье «Зритель хочет слышать!» народный артист СССР В. О. Топорков, — закономерное следствие подмены словесного действия игранием чувств, когда работа над образом начинается с заботы об эмоциях, слезах, с поисков примет внешней характерности<sup>4</sup>. И, наоборот, точное действие словом, как правило, приводит исполнителя к речи ясной, доходчивой и одновременно выразительной. Такое слово, даже тихо произнесенное, непременно будет услышано зрителем именно потому, что слово это осмысленно, действенно.

<sup>1</sup> Рождение спектакля. М., 1975. С.27.

<sup>2</sup> Гончаров А. А. Поиски выразительности в спектакле. М., 1964. С.93.

<sup>3</sup> Галендеев В. Н. Работа Вл. И. Немировича-Данченко над авторским словом. Дис. канд. иск. Л., 1976. С. 8.

<sup>4</sup> См.: Топорков В. О. Зритель хочет слышать! // Театральная жизнь. 1966. № 7.

Освоить понятие «словесное действие» будущие режиссеры должны и теоретически, и практически. И хотя эта работа идет одновременно, удобство изложения требует условного разделения теории и практики.

Сначала о теории. На режиссерский факультет приходят, как правило, люди зрелые, имеющие за плечами жизненный и профессиональный опыт. Это либо актеры, либо учителя, инженеры, художники и т.д. Они поставили уже спектакли в самостоятельном театральном коллективе, неплохо подготовлены теоретически (условия приема на режиссерский факультет предполагают знакомство с основными трудами по режиссуре). И такие понятия, как сверхзадача, сквозное действие, физическое самочувствие, предлагаемые обстоятельства, «зерно» роли и т. д., им уже известны. Не составляет исключения и понятие «словесное действие». Студенты знают, что родовым признаком драмы служит действие, что «активность, подлинное, продуктивное, целесообразное действие — самое главное в творчестве, стало быть, и в речи! Говорить — значит действовать»<sup>1</sup>. Будущие режиссеры осознают важнейшую роль подтекста, помнят его определение К. С. Станиславским: «Это не явная, но внутренне ощущаемая «жизнь человеческого духа роли, которая непрерывно течет под словами текста, все время оправдывая и оживляя их. В подтексте заключены многочисленные, разнообразные внутренние линии роли и пьесы, сплетенные из магических и других «если б», из разных вымыслов воображения, из предлагаемых обстоятельств, из внутренних действий, из объектов внимания, из маленьких и больших правд и веры в них, из приспособлений и прочих (элементов). Это то, что заставляет нас произносить слова роли»; «то, что в области действия называют сквозным действием, то в области речи мы называем подтекстом»<sup>2</sup>. Подтекст — «мелодия живой души», дающая возможность оценить и текст, и то, что скрывается в нем.

Учение о словесном действии прочно вошло в практику современного театра как одно из основных принципиальных положений системы К. С. Станиславского. Глубокую разработку и творческое развитие учения содержат работы ведущих режиссеров и педагогов: В. Г. Сахновского, А. Д. Попова, А. М. Лобанова, А. Д. Дикого, Ю. А. Завадского, М. О. Кнебель, А. А. Гончарова, Г. А. Товстоногова, А. В. Эфроса и др. Учитывая определенный уровень теоретической подготовки студентов, мы считаем целесообразным проводить по данной теме семинарские занятия. На наш взгляд, нельзя добиться удовлетворительных результатов, если студенты режиссерского курса получают знания иждивенчески, лишь слушая лекции педагога. Перед семинаром мы предлагаем студентам познакомиться с необходимой литературой, выбрать темы для сообщений (минут на 10-15): о действенной природе слова в драме, о сверхзадаче, сквозном действии, подтексте, «втором плане», конфликте, видениях, действенных приспособлениях, об интонационных средствах выявления словесного действия, о логических ударениях. Чтобы сообщение не превратилось в сухой доклад, советуем связать тему с живой практикой современного театра. Важно, чтобы на семинаре каждый учащийся был вовлечен в общий разговор, чтобы он имел возможность уяснить для себя то, что ему непонятно. В конце каждого сообщения педагог отмечает верные, интересные моменты в рассказе студента и возможные ошибки, отвечает на вопросы, возникшие по ходу обсуждения проблемы.

При всей важности теоретических занятий доминирующий характер должна носить практическая работа по освоению словесного действия. «Когда режиссер говорит: «Я знаю, как это нужно делать», — значит, он увидел кусочек будущего спектакля в действии, в сценической конкретности», — подчеркивал известный режиссер и педагог А. Д. Дикий<sup>3</sup>. Для него режиссер не столько аналитик (хотя в идеале — энциклопедически образованный человек), сколько творец живых образов, идейный руководитель спектакля, «умеющий не только проектировать, но и конструировать, не только замышлять, но и выражать задуманное...»<sup>4</sup>, владеющий театральным — динамическим анализом (в отличие от литературного — статического). Уместно вспомнить и слова народной артистки России О. И. Пыжовой, утверждавшей, что жонглирование теоретическими терминами ничего не дает, если не знаешь, как применить их на практике. «Что делали вчера?» — «Искали второй план», — говорят студенты. Они знают словесную форму, но не знают, что второй план искать нельзя, на него надо иметь право, и, чтобы второй план в конце концов появился, надо долго думать, искать, разрыхлять и фантазировать»<sup>5</sup>. Таким образом, все занятия по теоретическому осмыслению проблемы словесного действия надо подкреплять практикой, переводом знаний на язык сценического действия.

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1954—1961. Т.3. С.92.

<sup>2</sup> Там же. С. 84.

<sup>3</sup> Дикий А.Д. Избранное. М. 1976. С.197

<sup>4</sup> Там же. С. 222.

<sup>5</sup> Пыжова О. И. Призвание. М., 1974. С.312.

Чтобы избежать дублирования занятий по режиссуре, на уроках сценической речи студенты-режиссеры учатся действовать словом в лирических и эпических произведениях (в то время как на режиссуре берется для анализа драматургия). Кроме того, дублирования не возникает и в том случае, если на занятиях по речи принципиально ограничить стремление учащихся к поиску пространственного решения анализируемого материала, поиски света, костюмов, звукового оформления. Плодотворнее сосредоточить внимание учащихся исключительно на выразительных возможностях образного слова, его действенной природе, учить их «сражаться мыслью».

Вместе с тем, как и на занятиях по режиссуре, студенты находят тексты сами. Это должен быть материал, тема которого «ранит», волнует режиссера, «не отпускает» его. Найти такой текст сложно, но поиски драматургического материала всегда мучительный для режиссера процесс. Н. П. Охлопков говорил, что режиссер в поиске пьесы подобен путнику, идущему по раскаленной от зноя пустыне в поиске спасительного глотка воды. «Режиссер может лопнуть, разорваться на части, если не придет вовремя нужная, как воздух, пьеса... Режиссер начинается с выбора пьесы. Репертуар каждого режиссера — это его лицо. Его «верую»<sup>1</sup>. Немаловажно, чтобы тема, волнующая студента, нашла отклик и в зрительном зале. Профессор А. А. Гончаров часто говорил своим ученикам, что режиссер должен чувствовать «воспаленные зоны» планеты, жить болью и радостью своего народа. И здесь решающее значение имеет мировоззрение художника, его идейная убежденность. Как и в работах по режиссуре, тексты, отобранные для действенного анализа, должны быть разнообразны по своим стилистическим особенностям и жанровой направленности. Рассказ в них может идти не только от третьего лица, но и от первого. Читая такой текст, не надо кого-то играть, думать о создании образа — важно овладеть способом мышления рассказчика, «складом его речи».

Но ведь перечисленные принципы выбора материала существенны на протяжении всех лет обучения, причем не только для студентов режиссерского, но и актерского факультетов. Каким же образом организовать учебный процесс для того, чтобы:

наибольшим образом сконцентрировать внимание учащихся прежде всего на проблеме словесного действия;

вести работу с учетом специфических требований именно режиссерского факультета?

Но прежде чем ответить на эти вопросы, уточним то главное, что определяет режиссерскую профессию. Выясним, какие профессиональные навыки в области словесного действия должны быть воспитаны именно у режиссера.

А. А. Гончаров считал возможным назвать режиссера профессиональным лишь в том случае, если он обладает способностью выявить сценический конфликт через поступки, борьбу персонажей. Этой точки зрения придерживаются и другие режиссеры. «Режиссер... — это мастер конфликта в отличие от актера — мастера действия», — пишет А. Б. Шатрин<sup>2</sup>. Называя основным «материалом» в музыке звук, в литературе — слово, в актерском искусстве — действие, П. М. Ершов также подчеркивает, что в искусстве режиссера сценическим средством выражения служит борьба. Ее надо увидеть в поведении людей, в связях, зависимости поступков одного человека от действий другого человека. Связи эти соответственно проявляются и в том, «как каждый говорит в ответ на речь другого, как молчит, не отвечая»<sup>3</sup>.

Таким образом, в режиссуре недостаточно воспитать способность улавливать за словами их действенную направленность. Режиссер должен научиться в любом случае общения людей видеть взаимодействие, во взаимодействии — борьбу.

Скелетируя текст, вскрывая его действенную структуру, обнажать конфликт. Безусловно, тренировать профессиональное мастерство будущих режиссеров в прослеживании конфликта проще в текстах, где есть явное или скрытое столкновение характеров, борьба идей, развитие отношений между действующими лицами.

Но как быть в тех случаях, когда студент режиссерского курса приносит текст, который его волнует, «ранит», но материал этот носит описательный характер? Известно, что в лирике и эпосе действие не является единственным способом изображения, оно подчинено основной — повествовательной — функции. «На самом деле, — пишет Вс. Успенский, — какое же действие в описании плюшкинского сада, пейзажа села Колотовки в тургеневских «Певцах» или в тютчевском стихотворении «Есть в осени первоначальной...?!»<sup>4</sup> Более того, если какой-либо монолог из пьесы рассмат-

<sup>1</sup> Охлопков В. П. Ответ // Театр. 1960. № 8. С. 90.

<sup>2</sup> Материалы совещания молодых режиссеров театров РСФСР. М., 1959. С.82.

<sup>3</sup> Ершов П. М. Режиссура как практическая психология. М., 1972. С.291.

<sup>4</sup> Успенский Вс. Заметки о языке драматургии // Записки о театре. М.-Л., 1960.

ривать изолировано, в отрыве от контекста, он неизбежно теряет свою конфликтную, действенную сущность. Исследователь слова в драматургии Вс. Успенский справедливо говорит о том, что монолог Гамлета насыщен действием лишь тогда, когда вплетен в линию борьбы шекспировской трагедии. Извлеченный из нее, он становится красиво высказанной мыслью, прекрасным, но обыкновенным лирическим монологом, рассуждением на тему о смысле жизни. Теперь он лишен своей действенной внутренней силы, поскольку уже не решает судеб Полония, Гертруды, Офелии и самого Гамлета; он живет «общечеловеческим» смыслом, — то есть жизнью неизмеримо менее конкретной, чем это было внутри трагедии. И наоборот: будучи включенными в драму, не только монолог, но и тексты описательного, повествовательного характера обретают конфликтную природу, действенную направленность, конкретность звучания.

В связи с этим на занятиях по сценической речи студенты режиссерского курса должны изучать словесное действие в условиях, наиболее приближенных к драматургическим. На наш взгляд, тексты не должны быть замкнутыми в себе, ограниченными собственными рамками, звучать автономно, изолированно друг от друга. Они должны быть вплетены в общую композицию, объединены единой темой.

Сразу обратим внимание на следующее. Под композицией порой неверно понимают некую «интеллектуальную» беседу, участники которой по очереди произносят свои тексты, создавая лишь видимость взаимодействия. Мы же имеем в виду композицию, по своей структуре представляющую собой своего рода модель драматургического произведения. Выстраивая такую композицию, будущие режиссеры начинают мыслить по законам драматургии. «Сталкивая», сопоставляя тексты, учащиеся прочерчивают линию борьбы и контрборьбы. Разрозненные прежде тексты становятся похожими на развернутые реплики общего диалога, где «каждый говорит в ответ на речь другого» или «молчит не отвечая». Они обретают взаимосвязь, взаимообусловленность, каждый из них не возникает теперь «сам по себе», «ниоткуда» — он предпослан текстом предыдущим и получает конкретный повод для своего появления. Общение в условиях композиции становится конкретным, каждый адресует свой текст не зрителю «вообще», а определенному партнеру, под влиянием которого возникла потребность отстоять свою точку зрения.

Уточняя тему, общую для всех участников композиции, студенты не ограничиваются теоретической ее формулировкой. Тема должна быть заявлена, развита и разрешена в процессе диалога. Каждый исполнитель обязан соотнести свой рассказ с этой общей темой, подчинить часть художественному целому. Как и в пьесе, отношения «действующих лиц» в конце композиции должны стать иными, чем они были в ее начале. Судить о том, кто из участников диалога отстоял свою позицию, а кто пересмотрел ее под влиянием «оппонентов», можно не только по тому, что говорит каждый исполнитель, но и по тому, как молчит, как воспринимает мысль партнера.

Важно отметить, что расположение текстов по принципу развивающегося диалога ставит будущих режиссеров перед необходимостью ритмической организации большого по объему материала, выделения, «укрупнения» главных, узловых моментов композиции и одновременно некоторого «затемнения», «затушевки» текста, который лишь дополняет, поясняет главную мысль. Ясно, насколько важно режиссеру приобрести навыки, имеющие прямое отношение к его дальнейшей работе в театре над действенным драматургическим словом.

Как же возникает такая композиция? Ее тема и драматургическая структура могут появиться не сразу, а в результате выбора и в процессе освоения студентами текстов. Так, например, на материале отрывков из книг ведущих современных режиссеров была выстроена композиция, где студенты II курса отстаивали, утверждали те идейные, эстетические, нравственные критерии современного драматического искусства, с которыми они связывают и дальнейшее его развитие.

В других случаях композиция может возникнуть на основе заранее оговоренной темы — общей для всех студентов при выборе материала. Тема причастности художника к судьбам Родины, тема верного служения ей прозвучала на материале поэзии 20-х годов (стихи Вл. Маяковского, А. Блока, А. Безыменского, И. Уткина, С. Есенина, П. Антокольского, В. Луговского, С. Кирсанова, В. Инбер и др.). Тема мужания, созревания таланта звучала в композиции, созданной на материале ранних стихов и поэм Вл. Маяковского.

Важно отметить, что освоение словесного действия в композиции позволяет успешнее «лечить» те «болезни», которые распространены в современном театре, а именно:

Бездейственность, информационность звучания сценического слова.

Иллюстративность слова, скольжение его по поверхности текста, отсутствие внутреннего действия.

Отсутствие внутреннего монолога, рождающего живое слово.

Отсутствие образного восприятия текста партнеров.

Эти «болезни» распространены не только потому, что кто-то из актеров плохо обучен, недостаточно профессионален, но в значительной степени и потому, что у режиссеров не всегда развита острая реакция на фальшь, иллюстративность сценического слова, произнесенного актером в спектакле. И работа над словом в композиции не только помогает будущим режиссерам глубже проникнуть в природу диалогического взаимодействия, но и обостряет их слух, учит отличать подлинный процесс рождения живого действенного слова от имитации такого процесса, даже если она носит самые завуалированные формы.

Итак, первое: информационность слова, его бездейственность. Казалось бы, все знают, что слово призвано совершать «работу». В пьесе не должно быть мест, где что-либо разъясняется зрителю (будь то экспозиционная часть или пространный монолог, содержащие, на первый взгляд, лишь информацию, повествование о чем-то). Но всегда ли слово действительно в практике театра? Далеко не всегда. Например, в начале чеховского «Вишневого сада» есть развернутая реплика Лопахина. Он вспоминает прошлое, рассказывает о своем отце, о торговле в деревенской лавке, говорит о своем теперешнем богатстве и о том, что если разобраться, то остался он, Лопахин, тем же мужиком. Это Лопахин говорит, а что с ним происходит? Чем он занят? Ожиданием приезда Раневской. И потому здесь важны не слова, а то, чем живет сейчас Лопахин, как взволнован от предстоящей встречи с хорошим, легким, простым человеком, как называет он Раневскую. Однако в спектакле порой забывают о подчинении текста событию, внутреннему действию героя, но помнят, что идет экспозиция и потому старательно вводят зрителя в предлагаемые обстоятельства. А если отсутствует пласт внутренней жизни и актер начинает внятно и старательно разъяснять зрителю прошлое и настоящее героя, текст звучит и настырно, и информационно, бездейственно.

«Встроенность» текстов (в том числе и повествовательного характера) в композицию уводит учащихся от «доклада», информации, позволяет студентам наглядно убеждаться в том, насколько целеустремленнее, действеннее звучат эти тексты в новых условиях — в контексте темы, в разрешении конфликта.

Второе: иллюстративность слова, скольжение его по поверхности текста.

О распространенности этой «болезни» говорили ведущие режиссеры.

О. Н. Ефремов: «Беда современного актера — работа на уровне текста»<sup>1</sup>.

А. В. Эфрос: «В психологическом искусстве важно внутреннее действие. Разве это не прекрасная истина? Однако множество актеров и режиссеров, зная эту истину и даже веря в нее, до глубокой старости не делают ее своей на деле»<sup>2</sup>.

А. А. Гончаров: «Очень часто актера словно тянет искать произношение, соответствующее значению слова или фразы. Если он говорит «я рад», то непременно с улыбкой; если — «я печален», то с тоской. Но ведь нередко противоположное основному значению слова звучание придает ему большую выразительность. Нужно только и к

этой проблеме подходить не формально, а с мерками действительности, образности и художественной правды. И здесь все определяется сквозным видением целого». И дальше: «Слово в устах актера никогда не должно интонационно иллюстрировать действие, пусть оно звучит по отношению к первичному, поверхностному своему значению «перпендикулярно», «наклонно», как угодно, но только не однозначно»<sup>3</sup>.

Примером иллюстративного прочтения текста может служить монолог Бурнова в есенинском «Пугачеве», который привелось услышать в одном из спектаклей:

Бурнов. Нет, нет, нет! Я совсем не хочу умереть!  
Эти птицы напрасно над нами вьются  
Я хочу снова отроком, отряхая с осинника медь,  
Подставлять ладони, как белые скользкие блюдца.  
Как же смерть?  
Разве мысль эта в сердце поместится,  
Когда в Пензенской губернии у меня есть свой дом?  
Жалко солнышко мне, жалко месяц,

<sup>1</sup> См.: Волянская Н. В творческой лаборатории режиссера // Театр. 1973. № 10.

<sup>2</sup> Эфрос А. В. Профессия: режиссер. М., 1979. С. 121.

<sup>3</sup> Гончаров А. А. Поиски выразительности в спектакле. С.100-101.

Жалко тополь над низким окном.  
Только для живых ведь благословенны  
Рощи, потоки, степи и зеленыя.  
Слушай, плевать мне на всю вселенную,  
Если завтра здесь не будет меня!  
Я хочу жить, жить, жить,  
Жить до страха и боли!  
Хоть карманником, хоть золоторотцем,  
Лишь бы видеть, как мыши от радости прыгают в поле,  
Лишь бы слышать, как лягушки от восторга поют в колодце.  
Яблоневым цветом брызжется душа моя белая,  
В синее пламя ветер глаза раздул.  
Ради Бога, научите меня,  
Научите меня, и я что угодно сделаю,  
Сделаю что угодно, чтоб звенеть в человеческом саду!

Актер произносил монолог, идя по логике текста, значение лексики оказывало на него сильное влияние. Фразы об отроке, «отряхающем с осинника медь», об оставленном доме, о жалости к солнышку, месяцу, тополи вели исполнителя к сантиментам, к лирическим интонациям. А конец монолога вдруг зазвучал оптимистически, звонко, бодро, поскольку речь пошла о душе, которая «брызжется» яблоневым цветом, замелькали в тексте слова «радость», «восторг».

Ошибка актера (и не поправившего его режиссера) состояла в том, что монолог этот звучал в отрыве от основного события сцены — раскола в войске Пугачева. Сцена неспроста названа автором «Ветер качает рожь».

Бывшие приверженцы Пугачева — Чумаков, Бурнов, Творогов — после жестокого поражения готовы любой ценой спасти свою жизнь. Бурнов знает: сорок тысяч пугачевцев «за Волгой легли, как один», в Оренбурге зарезан Хлопуша, Зарубин — в Табинском остроге, бывшие товарищи «калмыки и башкиры удрали к Аральску в Азию». Не на кого надеяться, никто не спасет, никто не укроет. И если Чумаков поддался панике, утратив надежду на спасение, то Бурнов яростно, жадно, цепко ищет «челн потопающим в дикой реке». Ему некогда сейчас предаваться лирическим воспоминаниям о доме, ему «плевать на всю вселенную», лишь бы «звенеть в человеческом саду», лишь бы «жить, жить, жить!» Именно после этих слов Бурнова заговорил и Творогов, выжидательно, настороженно молчавший до сих пор: он понял, кто поможет ему связать Емельяна и отдать в руки властей! Это, скорее, не монолог, а развернутая реплика Бурнова — стремительная, конфликтная, цельная по своему подтексту, по своей действенной направленности. Бурнов решительно, жестко пресекает истерику, панику Чумакова. В подтексте реплики Бурнова слышится: «выживем», «пробьемся», «замолчи», «какая гибель, если в Пензенской губернии есть дом?! Мой дом, для меня светит солнце, восходит месяц, для меня растет тополь. Все это мое, кровное. Не отдам, не сдамся!» При таком подтексте действие, ритм жизни Бурнова обостряется. Уйдет лиризм интонаций, исполнитель не будет «красить» слова, произносить их иллюстративно.

Еще пример: диалог Сирано де Бержерака и его друга Ле-Бре.

Сирано. Увы! Хвалиться нечем,  
Кого же может полюбить урод?  
Конечно, самую красивую из женщин!  
Прекрасная, как юг, и свежая, как север!  
Ее глаза подобны двум ночам!  
Диана стройная, на смертоносный веер  
Сменившая игрушечный колчан!  
Что б ни сказал о ней — скажу лишь половину.

И дальше:

Сирано. Но как я к ней приду, когда мой милый носик.  
Всегда за полчаса приходит до меня?  
О, милый друг Ле-Бре, я от тебя не скрою,  
Что, как-то проходя вечернею порою  
В тени густых аллей полузабытых скверов,  
Я, видя юных дам и стройных кавалеров,

Им позавидовал... Мне стало грустно, горько...  
 И мне б хотелось так... Но вздрогнув, как во сне,  
 Я вдруг увидел тень...

Ле-Бре. Свою?

Сирано. Мою, поскольку  
 Тень носа моего принадлежала мне.

Ле-Бре. Ты плачешь, бедный друг?

Сирано. Так жизнь моя несносна,  
 Что плакать мне и то нельзя.  
 Смешна бывает и слеза,  
 Когда она бежит по этакому носу!  
 Ну, вот и все, Ле-Бре. Мне одиноко, пусто —  
 От горького ума, подавленного чувства,  
 От нанятых ножей, дежурящих в ночи,  
 За жалкий луидор, заплаченный наймитом,  
 От низости, одетой в титул  
 И в королевские плащи...<sup>1</sup>

В увиденном нами спектакле исполнитель роли Сирано печально произносил фразы: «Мне стало грустно, горько», «Мне одиноко, пусто — от горького ума, подавленного чувства», видимо, считая, что здесь Сирано действительно грустен, тем более, что существует и реплика Ле-Бре: «Ты плачешь, бедный друг?» Но подтекст зависит от отношения героя к событиям — «несущим поверхностям спектакля» (А. А. Гончаров), от склада его ума, характера. Не надо воспринимать Сирано таким бодрячком, но нельзя забывать и того, что, при всей ранимости души, Сирано — сильная личность, человек острого, изощрённого ума, в высшей степени ироничный, привыкший отстаивать свои принципы и метким словом, и отточенной шпагой! Может быть, слезы и появились в глазах Сирано, но он, вероятно, сделал все, чтобы скрыть их, не выдать интонацией, голосом. А может быть, Ле-Бре располагает Сирано к исповеди? «Ты плачешь, бедный друг? Тебе хочется кричать от боли? Так кричи, я пойму!» Обратим внимание на то, что после реплики Ле-Бре стоит вопросительный знак, а не точка: Ле-Бре не утверждает, он спрашивает. Все это делает возможным не произносить текст Сирано иллюстративно, прямолинейно, а подчинить его своеобразию характера героя. Да, Роксана бесконечно дорога Сирано.

Но и бесконечно далека от него. Сирано глубоко прячет свое чувство даже от друга. В этой сцене он не исповедуется, не признается в любви, не ищет сочувствия, не жалуется на судьбу, а, наоборот, уходит от разговора, не поддерживает расспросы Ле-Бре о Роксане, за иронией, насмешкой скрывая свою боль.

«Кого же может полюбить урод? Конечно, самую красивую из женщин!» Сирано ерничает, издевается над собой, высмеивает собственную «глупость». В подтексте звучит: «Ну и прихоть! смешно, глупо, нелепо!» В тексте: «Мне стало грустно, горько... И мне б хотелось так!» А в подтексте: вот ведь какой анекдотичный случай со мной произошел! «Мне одиноко, пусто...» Сирано заканчивает бесплодный разговор, прекращает расспросы Ле-Бре. В подтексте: молчи, хватит вопросов, пустая трата времени!

Попутно заметим следующее. Знакомя будущих режиссеров с примерами неверного, бездейственного звучания сценического слова, мы никоим образом не навязываем им решения той или иной сцены, не настаиваем на том или другом приспособлении, так как в искусстве любой рецепт сковывает творчество художника. Но на конкретных примерах показываем, как соотносить текст с действенным решением, не «красить» слово.

Участвуя в композиции, студенты получают представление о свойственных и пьесе открытом (прямом) и косвенном диалогах. В прямом диалоге текст не может быть «перпендикулярен» подтексту. Здесь каждый открыто говорит о том, за что борется. Много примеров прямого диалога можно найти в драматургии А. М. Горького, насыщенной острыми социальными конфликтами. «Борьба за или против» находит свое выражение в яростных спорах-схватках, где каждый стремится утвердить свое мироощущение. Слово бьет наотмашь, смертельно разит противника. Вот, например, диалог Вассы Железновой и ее невестки, революционерки («Васса Железнова», 2 акт). Рашель приехала в Россию за сыном нелегально. Васса категорически отказывается отдать ей Колю. Коля для Вассы —

<sup>1</sup> Ростан Э. Сирано де Бержерак. М., 1961. С.39-40.

наследник дома и продолжатель дела Храповых и Железновых. «Нет, не дам я тебе Кольку-то! Не дам»; «Колю я тебе не дам»; «Думай, что ты можешь сделать против меня? Ничего не можешь. Для закона ты — человек несуществующий. Закон знает тебя как революционерку, как беглую. Объявишь себя? Посадят в тюрьму»<sup>1</sup>. И в ответ на презрительную реплику Рашели, отчаявшейся увидеть сына («Да, в конце концов вы можете это сделать, я понимаю.

бы даже можете выдать меня жандармам»), Васса откровенно подхватывает ее мысль: «И это могу. Все могу! Играть — так играть!»<sup>2</sup>. Железнова идет напрямик, дает открытый бой. Рашель для нее враг, враг Вопасный. И она не скрывает своих мыслей, наоборот, высказывает все «сразу и ясно»<sup>3</sup>. Но, конечно, и в прямом диалоге нельзя ограничиваться текстом автора. Слово, не обогащенное кругом мыслей героини, точностью ее ассоциаций, будет звучать назойливо, навязчиво.

В косвенном диалоге текст по своей направленности не совпадает с подтекстом, а порой и противостоит ему. Здесь волевые устремления героев требуют расшифровки, они прячутся за внешне сдержанным, скрытым поведением, в речи много «околичностей», не имеющих, на первый взгляд, прямого отношения к событиям пьесы. Такой диалог вприсущ пьесам А. П. Чехова, Г. Ибсена, Г. Гауптмана, М. Метерлинка. Юн присутствует и в пьесах современных авторов — В. Розова, А. Арбузова, М. Рощина, А. Володина, А. Вампилова и др. Как известно, «подводное течение» косвенного диалога в пьесах Чехова открыл К. С. Станиславский.

В композиции некоторые тексты также могут показаться «околичностями». Но подкрепленные точным подтекстом, насыщенные конкретным внутренним содержанием, они активно влияют на развитие общей темы композиции и одновременно приучают студентов рчутко следить за всем происходящим между людьми, а не только за тем, что они говорят.

А. В. Эфрос пишет о том, что любит читать Э. Хемингуэя, у которого особенно важно понять не то, о чем говорят, но о чем молчат герои: «Как интересно и тревожно следить за течением хемингуэевских разговоров... Так же интересно и тревожно, как следить за течением и изменением мелодии в современной музыке, когда любой почти незаметный переход, пропущенный тобой, может лишить тебя понимания всего последующего... Все крепко связано какой-то глубоко скрытой сущностью, о которой, возможно, так ни разу и не будет сказано впрямую, но которая зоркому глазу и чуткому уху должна быть видна и Цслышна»<sup>4</sup>.

В связи с косвенным диалогом, который возникает и в композиции, будущие режиссеры приобретают навыки образного мышления и образной речи на сцене. Подчиняясь общей теме, слово перестает часто быть равным самому себе, оно становится полисемичным, многозначным. Филологи говорят о двух уровнях слова в художественном произведении: лингвистическом и металингвистическом, или лингвистическом и образном, внеязыковом. Тонкий исследователь стилистики М. Бахтин подчеркивал, что слово надо изучать «не в изъятом из диалогического общения «тексте», а именно в самой сфере диалогического общения, то есть в сфере подлинной жизни слова. Слово не вещь, а вечно подвижная, вечно изменчивая среда диалогического общения. Оно никогда не довлеет сознанию, одному голосу. Жизнь слова — в переходе из уст в уста, из одного контекста в другой контекст, из одного социального коллектива к другому, от одного поколения к другому поколению»<sup>5</sup>. Звуча в композиции, — «сфере диалогического общения», в сфере своей подлинной жизни, слово не может быть иллюстративным. Слова теперь — листва, а ствол — действие»<sup>6</sup>.

Третье: отсутствие внутреннего монолога, рождающего живое действенное слово.

Известно, что последние десятилетия отмечены все возрастающим интересом зрительного зала к процессу возникновения слова. А. М. Лобанов подчеркивал, что человек на сцене выявляется многогранно и интересно тогда, когда мы видим его — и это самое главное — «мыслящим, когда мысли его созревают как бы на глазах у зрителей, здесь же, на сцене, в момент действия и тут же выражаются в поступках и словах»<sup>7</sup>. Между тем в практике театра часто встречается более или менее тонкое обозначение процесса мышления. Актерам кажется, что работа, затраченная на продумывание, уточнение внутреннего монолога, не будет оценена зрителем, он ее просто-напросто не заметит. И потому достаточно делать вид, что герой думает.

<sup>1</sup> Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1952. Т.18. С.215-216.

<sup>2</sup> Там же. С.217.

<sup>3</sup> Там же. С.215.

<sup>4</sup> Эфрос А. В. Профессия: режиссер. С.362.

<sup>5</sup> Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С.270.

<sup>6</sup> См.: Эфрос А. В. Репетиция — любовь моя. М., 1975. С. 35.

<sup>7</sup> Работа режиссера над советской пьесой. М.-Л., 1950. С. 120.

На наш взгляд, пренебрежение к внутреннему монологу сказывается уже в стенах творческого вуза, поскольку в театральной педагогике отсутствует достаточно разработанная методика для практического освоения этого понятия. Уместно вспомнить, например, мысль А. Д. Попова о том, что стремление актера к органической жизни в образе должно привести в педагогике к переакцентировке внимания с работы над текстом в сторону работы над «зонами молчания». Применение композиции позволяет осуществлять воспитание студентов именно в этом направлении. В таких условиях учащийся не ограничивается произнесением собственного текста. Как участник общего диалога, он обязан овладеть образом мышления человека, от имени которого идет его рассказ, взглянуть его глазами на все, о чем идет речь.

Он должен знать не только то, о чем говорит, но и о чем молчит в течение всего диалога.

В работе над композицией будущий режиссер учится поиску непрерывного внутреннего монолога, ведь и в жизни человека он непрерывен. Человеческой мысли постоянно сопутствует внутренняя речь, когда проговариваются порой не только слова, но и целые фразы, монологи. Поток мыслей, скрытый во внутреннем монологе, питает, вызывает к жизни слова, сказанные вслух.

К. С. Станиславский советовал актерам сочинять внутренние монологи в особенности в тех случаях, когда действующие лица молчат. И если есть непрерывность внутреннего монолога, слово, данное герою, прозвучит органично, естественно, оно вырвется наружу, подготовленное потоком мыслей. И, наоборот, прерывность монолога, наличие в нем «белых пятен» приводит к слову, сказанному «не в тон», к слову, рожденному не мыслью, а «мускулом языка».

Овладевая внутренним монологом, учащиеся одновременно узнают, что нельзя заучивать эти монологи, повторять их механически из раза в раз. В жизни для достижения цели большую роль играют контроль и коррекция действия. Даже добываясь одной и той же цели, человек зорко, активно следит, нет ли рассогласований между его поступками, действиями, приспособлениями, которыми он уже пользовался в подобной ситуации, и ситуацией сиюминутной, возникшей «сегодня, здесь, сейчас». Малейшее рассогласование, утверждают психологи, может привести к неудаче. Это чрезвычайно важно для создания живого процесса мышления на сцене. И в композиции сохранение действенной партитуры не освобождает исполнителей от необходимости постоянной живой оценки происходящего, предполагает импровизационное существование в материале. Зорко подмечая все «микроизменения», появляющиеся в процессе репетиций, прогонов композиции (длящуюся дольше или укороченную паузу партнера, новый жест, некоторое изменение интонации и т. д.), студент несколько видоизменит и собственные приспособления. И возникнут они естественно, органично, подсознательно, рожденные точностью процесса мышления. Чрезвычайно убедительным примером подробной, скрупулезной разработки внутреннего монолога служит описание народным артистом СССР Е. Лебедевым внутреннего монолога Бессеменова в книге «Мой Бессеменов». Режиссер спектакля Г. А. Товстоногов отметил в предисловии, что нафантазированный, сочиненный артистом монолог течет по руслу, четко очерченному драматургом и режиссером, но прихотлив, как поток. Прихотливость его обусловлена зависимостью не только от событий спектакля, но и от обстоятельств жизни артиста и его партнеров, движения времени и т. д.

И, наконец, четвертое: отсутствие образного восприятия текста партнеров. Это — также одна из существенных проблем современного театра.

Острота восприятия «укола», полученного от партнера, дает импульс дальнейшим поступкам героя. Но в практике театра актеры часто всего лишь ждут реплик, после которых спешат произнести свой текст, по сути «отсутствуя» во время произнесения текста партнеров.

Между тем акт восприятия чрезвычайно важен, поскольку позволяет герою распознавать мотивы поступков других действующих лиц. Современная психология констатирует, что слушающий не ставит своей задачей понять отдельные слова, изолированные фразы. Акт понимания характеризуется попыткой расшифровать внутренний смысл сообщения, проникнуть в его глубину, в подтекст. Поиск контекста и делает возможным понимание и оценку мотивов действий партнера, позволяет соотносить эти мотивы с собственными поступками героя, которые он совершает в дальнейшем, отстаивая свою точку зрения, добываясь собственной цели.

Важно, что на восприятие и интерпретацию текста партнера влияет так называемое семантическое (или смысловое) поле человека. Психологи говорят о том, что каждое слово, наряду с его прямым (референтным) значением, имеет для каждого из нас свое ассоциативное значение. Указывая на определенный предмет, оно вместе с тем вызывает в нашем представлении дополнительные связи, имеющие отношение к прежним ситуациям, событиям и пр. И потому каждый из нас улавливает в сообщении собеседника то, что лежит в эпицентре нашего семантического поля и потому волнует чрезвычайно; а что-то волнует меньше, поскольку находится на периферии нашего сознания, либо

вовсе не задевает его, пролетая «мимо уха».

Это имеет прямое отношение и к точности восприятия действующими лицами текста партнеров. Так, у чеховских сестер Прозоровых всякий раз не остается без внимания слово «Москва». Все, что даже отдаленно связано с этим словом, ранит, бесконечно волнует их: и названия московских улиц, и воспоминания детства, и Вершинин, бывавший в их московском доме. В Москве все было замечательно!

Вершинин вспоминает, что жил одно время на Немецкой улице: «С Немецкой улицы я хаживал в Красные казармы. Там по пути угрюмый мост, под мостом вода шумит. Одинокому становится грустно на душе». Следует ремарка автора: «Пауза». Ольга, Маша, Ирина думают о Москве, где и Немецкая улица на окраине города не кажется им заброшенной, и мост через речушку не выглядит угрюмым. Но стоило Вершинину произнести: «А здесь какая широкая, какая богатая река! Чудесная река!» — как Ольга равнодушно возражает: «Да, но только холодно. Здесь холодно и комары...» Все местные красоты — березы, река, здешний «здоровый, хороший, славянский климат» не радуют чеховских героинь. «Здесь холодно и комары...». Сестрам холодно вдали от Москвы.

Участие в композиции создает возможность тренировать в студентах и это чрезвычайно важное в творческом процессе качество — образное, ассоциативное восприятие текста партнера, способность активно реагировать, откликаться на все, что лежит в «эпицентре» мыслей и чувств рассказчика.

Таким образом, не дублируя занятий по режиссуре и мастерству актера, предмет сценическая речь воспитывает будущих режиссеров в едином направлении с этими главными, профилирующими дисциплинами. Действенная природа слова познается студентами-второкурсниками в условиях диалогического общения — в условиях, наиболее приближенных к драматургическим. Здесь, в композиции, как и в спектакле, слово подчинено теме, событийно-действенному ряду. Будущим режиссерам — «мастерам конфликта, борьбы» — предоставляется возможность выстроить и выявить в конфликтном, действенном, активном слове линию борьбы и контрборьбы, приводящую участников композиции к новым взаимоотношениям. Взаимодействие словом, «сражение мыслью» воспитывает в будущих режиссерах способность к образному мышлению, образной речи, к образному восприятию текста партнеров, что необходимо режиссерам в их дальнейшей работе над словом в профессиональном театре.

## Из программы «Режиссура и мастерство актера» ТРЕТИЙ КУРС

Задача третьего года обучения — теоретическое и практическое освоение всех этапов преобразования литературного произведения в сценическое — театральный спектакль.

### Режиссура

В трактовке, раскрытии и воплощении драмы на сцене, в реализации художественно-творческих особенностей литературного произведения решающую роль играет индивидуальность режиссера — его мировоззрение, нравственные принципы, уровень культуры, жизненный опыт, понимание психологии, самостоятельность мышления, воображение, фантазия и организаторские способности. Развитию этих качеств посвящено комплексное обучение студента в режиссерской мастерской третьего курса.

В основе работы над спектаклем лежит режиссерский замысел.

Выбор пьесы для постановки предопределен способностью режиссера и театрального коллектива к осознанию болевых точек действительности, умением ощутить общественную проблему как свою личную. Выбор обусловлен сверхсверхзадачей — главной целью художественной деятельности режиссера.

Режиссер озабочен необходимостью раскрытия идеи драмы, ее художественных особенностей, стиля автора, и именно это стремление наилучшим образом обнаруживает его собственную индивидуальность. Проникая в глубины замысла драматурга, режиссер формирует свой собственный замысел, ставит заново перед актерами и будущими зрителями ту общественную проблему, которая вызвала к жизни образный мир литературного первоисточника, соотносит ее с современной, знакомой ему действительностью.

С самого начала работы над пьесой режиссером движет предощущение замысла — предвидение будущего единства. «Мысль (некая «идея», которую хотел выразить художник!), только она одна, развиваясь, дает возможность выстроить задание», — писал Вс. Мейерхольд.

Художественная проблематика постановки непосредственно связана с событийной структурой пьесы, ее действенной логикой. Исходное, главное, завершающее события становятся теми опорами, на которых будет возведено художественное целое спектакля. «Замысел — событие — действие — таков ход анализа, при котором замысел не остается в ящике стола или в голове режиссера, а осуществляется на сцене», — говорил А. А. Гончаров.

Поиски сверхзадачи — не умозрительный процесс. Они связаны с переживанием пьесы изнутри, своеобразным режиссерским перевоплощением, с вызреванием сквозных линий действующих лиц, осознанием конфликта, отбором событий, фактов, предлагаемых обстоятельств.

Замысел должен быть не только сформулирован «для себя», но и стать понятным и заразительным для актеров. Следует научиться излагать свои намерения лаконично, сжато, эмоционально, проверкой обретения подобного навыка может служить устный пятнадцатиминутный доклад, адресованный будущим исполнителям.

Наряду с логическими, рациональными элементами замысла обнаруживается его эмоциональный заряд, образные компоненты будущей постановки. Уже с начала работы над пьесой в воображении режиссера зреет некая пластическая идея, связанная с видением главного события пьесы во времени и пространстве, та, что будет подвергнута дальнейшей гармонизации в работе с художником и приведет к рождению зрительского образа спектакля. Его возникновение невозможно без четкого определения жанра будущей постановки, ее художественной интонации, угла зрения режиссера на происходящие в пьесе события. Такая точка зрения во многом определит и меру условности пространственных выразительных средств, и природу чувств исполнителей, и атмосферу репетиций, и атмосферу спектакля.

Работа с художником над эскизами и макетом (для этой цели полезно привлечь студентов художественных вузов), репетиции с исполнителями (студенты актерской и режиссерской групп), отбор конкретных действий и необходимых выразительных средств приведут к рождению определенной стилистики мизансценического рисунка.

Мизансцены — не передвижения, не группировки, а художественный образ, специфический язык режиссерского искусства. На протяжении всей работы с художником и исполнителями определяется, конкретизируется время и пространство спектакля, его пластическая мелодия, мизансцены.

Режиссер, задумывающий и выстраивающий спектакль, на пути от замысла к постановочному плану не только анализирует пьесу, выявляет ее действенную природу и стилистику автора, но и создает своеобразную самостоятельную композицию сценического произведения, некое соотношение целого и частей, определяя главные, сущностные и подчиня им второстепенные, случайные слагаемые постановки. «Какое бы ни было произведение, надо охватывать его в целом, вгрызаться в общее, его сущность, а не задерживаться на отдельных мелочах», — учил Вс. Мейерхольд.

На этом новом этапе работы становится необходимым изложить письменно постановочный план спектакля. Он охватывает:

идейную проблематику пьесы, анализ событий, раскрытие основного конфликта, трактовку ролей;

образ будущего спектакля, его стилевые и жанровые особенности;

композиционные предпосылки — расстановку смысловых акцентов, соотношение целого и его частей, темпо-ритмический рисунок постановки;

принципы и характер мизансценирования.

В качестве практической проверки постановочного плана студенты осуществляют самостоятельную постановку отрывков из тех пьес, над экспликацией которых работают. Хорошим показателем ценности режиссерских намерений может стать эмоционально-образный конспект будущего спектакля — короткая композиция на тему пьесы, реализованное с исполнителями на площадке режиссерское сочинение, в котором найдут выражение жанровые, образные, действенные предпосылки задуманного спектакля.

Пьесы для режиссерских работ следует отбирать, добываясь возможно большего стилевого и жанрового разнообразия, всемерно учитывая индивидуальные склонности и пристрастия студентов. Не исключена, однако, и возможность общей работы над произведениями шдного автора, выстраивающейся к концу года в единый спектакль. I Самостоятельные работы студентов являются основой третьего гона обучения. Тут проверяются инициатива, вкус, организационные навыки, накопленное умение работать с актерами, степень овладения рсеми компонентами процесса создания спектакля. I На зачет в конце пятого семестра выносятся самостоятельно подготовленные отрывки из драматургических произведений и инсценировки. В качестве исполнителей ролей привлекаются студенты режиссерской и актерской групп. \*

На экзамен в конце шестого семестра, помимо самостоятельных отрывков, студенты представляют в письменном виде постановочный план, эскизы и макет, предложения по музыкальному, световому и звуковому оформлению спектакля.

Режиссер учится овладевать всем арсеналом выразительных средств театрального искусства. И самое главное из них — поведение действующих лиц, умение изложить режиссерские намерения на языке актерского творчества: «... для того чтобы учить других, надо самому знать то, чему учить... Пусть же студенты режиссерского факультета сами, на собственных ощущениях познают то, с чем им все время придется иметь дело при работе с актерами».

Особенную остроту и актуальность приобретает эта мысль К. С. Станиславского при совместном обучении, где студент-режиссер должен обрести педагогические навыки. Овладение ими в процессе обучения во многом определяет объем и принципы программных требований по мастерству актера.

-л...; V, Мастерство актера р «жПмт'ий Я

■^г л Важным этапом в процессе подготовки будущих режиссеров является работа над драматургическим произведением (одноактная пьеса или отдельные акты из многоактной пьесы) в качестве исполнителей вместе со студентами актерской группы.

В течение учебного года студенты режиссерской и актерской групп должны пройти все этапы работы над ролью.

Главная задача III курса по мастерству актера — воспитание умения переложить замысел на язык действий, способности к их поискам и отбору, умения взять на себя все более осложняющийся круг предлагаемых обстоятельств, выстроить и осуществить цепочку поступков — овладеть наиболее совершенным способом работы над ролью.

Метод физических действий, открытый и разработанный К. С. Станиславским, явился завершающим звеном в эволюции его системы. Преодолев дуализм, характерный для раннего периода развития системы, разделение на внутреннюю и внешнюю технику, Станиславский пришел к утвержде-

нию единства между физической и психологической сторонами роли. К. С. Станиславский писал о методе, что он, «вызывая через «жизнь человеческого тела» «жизнь человеческого духа» роли, заставляет артиста переживать, чувствовать, аналогичные с чувствами изображаемого лица».

С помощью метода наиболее эффективным образом достигается сближение личных психофизических качеств исполнителя с характером играемой им роли. С первых шагов исполнитель от своего собственного лица совершает поступки героя.

Мейерхольд утверждал: «... надо точно изучить скелет драмы, снять мерку раньше, чем приступать к построению самой партитуры».

Таким скелетом драмы является протокол происходящих событий и фактов, а возникающей на его основе партитурой — линия физических действий персонажей, направленная к достижению их целей. Каждый исполнитель прежде всего должен дать себе отчет не в том, что он чувствует, думает, даже хочет, а в том, что делает. Обретая точную линию физических действий, исполнитель окружает ее многообразием предлагаемых обстоятельств.

Жесткий отбор действий производится во имя выявления главного, обнажения образной, поэтической сути происходящего. Задача режиссера и актера заключается в том, чтобы построить такую логику действия, взаимодействия и борьбы на сцене, которая бы глубоко и ярко раскрывала сверхзадачу ролей и спектакля. «Как сок идет по стволу, доходит до веток, до тончайших листочков, так и идея, осуществленная в логике действия актера, наполняет собой каждый кусочек роли», — образно описал этот процесс М. Кедров.

Очень важной для обретения и сохранения в спектакле импровизационного самочувствия актера представляется методика действенного анализа, разработанная М. О. Кнебель. Анализ роли в действии, в этюдных пробах, соединение анализа с синтезом — важнейшие приемы репетиционной работы. «Длительный период застольного анализа пьесы, когда актеры, сидя за столом, анализируют свое будущее поведение, теперь видоизменяется... Теперь анализирует не только мозг, но и весь организм человека... Вся богатая человеческая природа вовлечена в процесс анализа. Работа мозга сразу же контролируется и проверяется всем организмом, всем телом», — пишет М. О. Кнебель.

Линия физических действий становится основой действия словесного. Говорить — значит действовать. Обоснованность, целесообразность, продуктивность действия относятся всецело к речи персонажа.

Смысл словесного воздействия на партнера — стремление навязать ему свое понимание, свою волю, свои видения. Следует говорить не уху, а глазу партнера, внедряя в его сознание свои представления, как правило, для него неприемлемые. Если подобная цель осознана, способы ее осуществления ясны, слово становится конфликтным и действенным.

В процессе освоения словесного действия студент учится «авторизовать» нужные для роли видения, отбирать наиболее яркие, убедительные для партнера зрительные образы. Умение слушать, воспринимать словесные действия партнера проявляется в способности по-своему видеть то, о чем он говорит.

В целостном процессе работы над ролью выстраиваются зигзаги ее развития, в ходе преодоления возникающих препятствий появляется логика непрерывного взаимодействия персонажей, рождаются внутренние монологи, укрепляется психофизическое самочувствие.

Решающее значение в педагогической работе приобретает воспитание реактивности восприятия, непосредственности общения, воссоздания подробностей процесса. Все это способствует наиболее эффективному выявлению личностных качеств исполнителя, проявляющихся интуитивно, импровизационно и возникающих в преодолении лабиринта событий и предлагаемых обстоятельств пьесы.

Соотнести и присвоить логику роли, авторскую стилистику, сделать их своими собственными — главная задача исполнителя.

На зачет в конце пятого семестра и экзамен в конце шестого семестра выносятся одноактные драматические произведения, отдельные акты из пьес или инсценировки.

При определении итоговой оценки по мастерству актера учитываются работа с педагогами и исполнение ролей в самостоятельных отрывках, подготовленных по курсу режиссуры.

#### Учебно-производственная практика

Производственная практика студентов-режиссеров на третьем году обучения проводится в профессиональных театрах в течение одного месяца.

В этот период в институте организуются лишь занятия по режиссуре, мастерству актера, репе-

тиции самостоятельных отрывков и работа с художниками и композиторами.

Распределение студентов на практику по театрам происходит индивидуально или группами по 2-3 человека.

План распределения должен быть утвержден до начала шестого семестра. В программу практики входит:

ознакомление с работой помощника режиссера и процессом ведения спектакля;

дальнейшее знакомство с работой технических цехов театра;

выполнение отдельных заданий режиссера по работе с актерами и с постановочной частью;

— ознакомление с репертуарной и художественной деятельностью театра (работа литературной части, работа с автором, формирование труппы, распределение ролей в спектакле, работа художественного совета театра, связь со зрителем, творческие отчеты театра на предприятиях);

присутствие на производственных совещаниях и обсуждение

пьес, эскизов, макетов, музыки, и т. д. По окончании производственной практики студенты представляют:

а) журнал записей по практике;

б) характеристику от театра с указанием проделанной работы.

## Б. Г. Голубовский НОВЫЕ ЗЕМЛИ

Событием театральной жизни предвоенных лет стало появление спектакля студии, руководимой драматургом Алексеем Арбузовым и режиссером Валентином Плучеком, под названием «Город на заре». Создатели пьесы и спектакля — коллектив молодых актеров — назвали свое сценическое произведение романтической хроникой. Удивительно точное определение жанра: в спектакле сочетались документальность воспроизведения бытовых примет времени, деталей строительства на берегу дальневосточной реки города Комсомольска-на-Амуре, с глубоким раскрытием характеров действующих лиц, воодушевленных романтическим стремлением создать новый город, с новыми взаимоотношениями между людьми. Спектакль стал символом времени. Он определил жанровую направленность творчества молодых драматургов и режиссеров на несколько лет вперед. Александр Галич, Марк Соболев, даже Михаил Светлов творили под безусловным влиянием «Города на заре». Мне довелось присутствовать на встрече Всеволода Эмильевича Мейерхольда со студийцами. (Ведь один из руководителей студии — Валентин Николаевич Плучек — был непосредственным учеником великого мастера.) Спектакль еще не вышел, но Мейерхольд, посмотревший этюды к будущей работе, одобрил направление, по которому ведутся поиски. Большое впечатление на всех нас, молодых актеров и режиссеров, произвели слова о воспитании художественной самостоятельности актера и режиссера и о чувстве стиля автора, о различиях стилистики Чехова, Лермонтова, Толстого и Достоевского, требующих разных приемов актерской игры и режиссерского решения.

Конец 30-х годов в советском театре был драматическим. Массированное наступление на «формализм и натурализм» во всех областях искусства было разрушительным. Пожалуй, по сей день театр расплачивается за так называемые грехи разоблаченных «губителей принципов социалистического реализма». В театре все обернулось пресловутым «омхачиванием», механическим подравниванием всех театральных направлений, разнохарактерного творчества больших мастеров под одну гребенку примитивно понятого мхатовского стиля, ставшего не стилем, а штампом, губящего не только «инакомыслящие» театры, но и сам МХАТ. Среди мастеров, выступавших против такого направления в искусстве, были и А. Попов, и С. Михозлс, и особенно Алек-сей Денисович Дикий.

Алексей Дикий, один из самых ярких художников середины 30-х годов, режиссер непредсказуемый в своих творческих решениях, обладавший буйной фантазией, не признававший, на первый взгляд, никаких традиций и канонов, был, вместе с тем, самым фанатичным последователем авторского театра, т. е. стремился следовать прежде всего тем законам, которые устанавливал автор — драматург в своей пьесе. В этом Алексей Денисович следовал принципам Владимира Ивановича Немировича-Данченко, ставившего на первое место автора, считавшего, что во всех театральных учебных заведениях необходимо создать отделения по изучению авторского стиля, называвшего Художественный театр театром автора.

Вся изобретательность Дикого-режиссера, его неуправляемый темперамент, все его заботы были подчинены всегда одной цели — максимально ярко и убедительно выразить жизненное содержание данного произведения — пьесы, сцены, роли. Он всегда шел от пьесы, стиля автора, требовал не только бережного отношения к тексту, но даже к авторской пунктуации. «Для меня правда на театре, театральная правда, это основная мысль произведения, выраженная в наиболее выгодной для этой мысли форме. ...Вот почему я работаю по-разному над каждым спектаклем, не в одной стандартной манере, а разными методами в своеобразной форме, свойственной моему решению данного спектакля»<sup>1</sup>.

Одним из самых важных режиссерских выразительных средств Дикий считал определение жанра будущего спектакля.

Середина 80-х, ознаменованная крупнейшими изменениями в жизни театров, не только в организационных, но и творческих формах, характерна обостренным поиском новых жанров — ведь на сцену пришла новая драматургия, требующая новых выразительных средств. Не обошлось без поисков нового и при постановке классики — пьес давно знакомых, с традиционными формами воплощения, с которыми все уже свыклись.

Не так давно мне пришлось посмотреть пьесу «Баня» В. Маяковского в Центральном детском театре, поставленную А. Бородиным. Я великолепно помню блестящий спектакль Театра сатиры, во-

<sup>1</sup> Театральная жизнь. 1964. № 4.

шедший в золотой фонд советского театра. Когда я смотрел новый вариант постановки, признаюсь, меня не оставляло чувство неудовлетворенности: где же сатирический заряд автора, где яркие характеры, острые мизансцены?! Помню в роли Победоносикова А. Ячницкого и Г. Менглета — а тут вижу обычного человека, напоминающего мне людей из повседневной жизни.

Мне скучно! Но почему окружающие меня молодые зрители так внимательно следят за происходящим на сцене? И я понял, что смотрю на сегодняшний спектакль, а стараюсь найти на сцене столь знакомые мне признаки жанра 50-х годов, когда был поставлен спектакль в Театре сатиры.

А режиссер Бородин по-своему, по-новому прочел жанровое определение Маяковского: «драма с цирком и фейерверком». И когда я это понял, мне стало чрезвычайно интересно смотреть за действием.

Можно привести еще много таких примеров новых жанровых решений, но, к сожалению, можно говорить и об обилии режиссерских шарад, головоломок, задаваемых зрителям, о некоем пижонстве, режиссерском самолюбии, презрительном отношении к авторскому материалу.

В режиссерской профессии существует некое диалектическое единство: нужно примириться с тем, что эта профессия — вторичная, так как зависит от авторского материала, и вместе с тем эта профессия авторская, так как режиссер создает свое сценическое произведение, живущее по своим законам, но все же опирающееся на драматургию.

Мои заметки не ставят задачу решить эту сложнейшую проблему, они лишь материал для творческих дискуссий и размышлений. Не собираясь изрекать окончательные истины, я беру на себя смелость приводить примеры из своей практики наряду с примерами творчества мастеров и учителей, не потому что считаю их идеальными, а потому что они ближе и доступнее.

Недавно, читая афишу Театра-студии на Красной Пресне, я было испугался, что вдруг отстал от современной драматургии: ни одной из пьес, указанных на афише, я не знал: «Почему застрелился Константин», «Требуется драматическая актриса», «Играю на свадьбах и похоронах» и т. д. Оказалось, что это не новые пьесы, а давно знакомые — «Чайка», «Лес», «Старший брат». Просто у режиссера студии органическое неприятие авторского названия, и он его меняет, нарушая этим авторскую мысль, смещая акценты. Театральные острословы предложили серию новых названий: «Когда ломается Софья» — «Горе от ума», «Седина в бороду» — «Фауст», «Не знаю, как быть дальше» — Тамлет» и т. д.

Можно понять А. А. Гончарова, изменившего при постановке название «Свои люди — сочтемся» Островского на «Банкрот». Это один из вариантов названия, предложенный самим автором. Изменение его шло принципиальное значение: меняется название — меняется и жанр.

Постижение авторского стиля — одна из сложнейших проблем в современном театре, но я затрагиваю лишь одну локальную ее часть — проблему жанра, через которую режиссер начинает практическую реализацию своего понимания авторского стиля, создание своего сценического произведения, т. е. подходит к решению того единства противоположностей, о котором я говорил выше.

В театр пришла новая пьеса. Имя автора незнакомо, но при чтении сразу захватывает интересный жизненный материал, еще не встречавшийся в драматургии, точное знание и видение событий, подкупающие детали быта, своеобразные герои, необычный конфликт, новые места действия, меняющиеся с кинематографической быстротой и смелостью. Романтический порыв овеивает пьесу, сатирические зарисовки остры и беспощадны, а рядом — размышления, философские споры. Герои — молодежь, поэтому звучат стихи, песни под гитару, производственные совещания иногда заканчиваются общим вихревым плясом. (Конечно, это мечта о пьесе, но, все-таки, она когда-нибудь сбудется?!) А под заглавием стоит нейтральное определение — «пьеса».

Я долго ждал такой материал, я уверен, что наконец-то можно реализовать многое из того, что хотелось бы высказать на сцене. Но прежде всего нужно найти ключ к спектаклю, определить жанр будущей работы. Каждый спектакль — открытие, каждый спектакль — «езда в неизвестное», как говорил о поэзии Владимир Маяковский. Но как часто, когда в театре появляется новый драматург, новая проблематика, режиссеры попадают в тупик, подходя к работе со старыми мерками жанра, знакомыми стилевыми категориями.

Новое время не терпит простых и четких жанровых разграничений. «Жанр — исторически устойчивая форма композиционной организаций художественного произведения, которая возникает и развивается в зависимости от многообразия отражаемой в искусстве действительности, а также от тех исторических задач, которые поставлены в произведении художником», — так сказано в словаре по эстетике. Но, несмотря на такую определенность и, как кажется на первый взгляд, исчерпываемость формулы, вопрос о жанре является одним из наиболее неясных, особенно для практических работников искусства и театра в частности.

Аристотель знал лишь два жанра — трагедию и комедию. А. Аникст в интереснейшей книге «Шекспир. Ремесло драматурга» рассказывает о гибридном характере елизаветинской драматургии, о появлении трагикомедий и совсем нового жанра — документальной драмы XVI века. Это положение сформулировал критик XVIII века Сэмюэл Джонсон: «Пьесы Шекспира, с точки зрения строгой критики, не трагедии и не комедии, а произведения особого рода: они изображают реальное положение вещей в подлунном мире, где есть добро и зло, радость и горе, перемешанные в бесконечном разнообразии пропорций и бесчисленных видах сочетаний; они отражают течение жизни, где то, что один теряет, другой приобретает, где в одно и то же время гуляка спешит на попойку, а кто-то в слезах хоронит друга... Почти в каждой его пьесе есть серьезные и комические персонажи, и сменяющие друг друга события возбуждают то серьезные мысли и печаль, то веселье и смех. Лучше не скажешь»<sup>1</sup>, — заключает А. Аникст.

Казалось бы, и Константин Симонов, и Юрий Бондарев, и Борис Васильев пишут о войне. И каждый раз война предстает перед нами по-новому, в новых героях, в новых жанровых решениях. Особенно интересно то, что все трое воспринимают прошедшие события через романтическую призму воспоминания. И у всех разное качество романтики. Симонов больше видит войну как тяжелый и ответственный ежедневный труд. Юрий Бондарев философски осмысливает рождение новых характеров, становление личности, ему близки судьбы молодых людей, только что пришедших со школьной скамьи и здесь, под артиллерийским огнем, находящих свой жизненный путь в далекое будущее. Васильев — лирик, пронзительный и проникновенный... Все трое точно ощущают быт, знают цену подробности, выражающей характер, и все трое видят разные подробности, ощущают разные бытовые достоверности.

Мне, как и моим товарищам-практикам, не предоставлено ни права, ни главным образом возможностей вдаваться в теоретическую часть проблемы, но нам жизненно необходимо понять, как же перевести на язык мизансцен, интонаций, красок, звуков и — прежде всего — при

жду актерского исполнения, всю тонкость и сложность жанрового решения спектакля.

В жанре драматургического произведения ярче всего выявляется авторское видение мира, ракурс изображения и отношение драматурга к событиям. Отношение к событиям. В этом — режиссерское понимание жанра. Исторический пример. В 1911 году в петроградском «Старинном театре» шел спектакль «Фуэнте Овехуна» Лопе де Вега. Задачи, поставленные режиссером Н. Н. Евреиновым, заключались в реставрации испанского театра XVI века, реконструкции зрительного зала, манеры игры, пластики, музыкального оформления и даже самих зрителей. Спектакль давно и крепко забыт. И через несколько лет, в 1919 году, Котэ Марджанишвили в Киеве своим «Фуэнте Овехуна» взорвал бастионы старого театра, создав классический революционный спектакль. Одна и та же пьеса — два разных отношения режиссера к воплощенным событиям. Два жанра, два мира.

Как хорошо, когда сам автор расшифровывает свои жанровые видения. Бернард Шоу назвал «Тележку с яблоками» «политической экстравагантной». Алексей Арбузов «Этот милый старый дом» назвал водевилем-мелодрамой. Владимир Маяковский, отвечая на вопрос, почему он назвал «Баню» драмой, сказал: «А это чтоб смешней было, а второе — разве мало бюрократов и разве это не драма нашего Союза?». Стоит вдуматься, почему прозаическое произведение Н. Гоголя «Мертвые души» названо автором поэмой, а «Евгений Онегин» А. Пушкина — романом? Казалось бы, все наоборот! Наши современники совсем забыли об «исторически-устойчивой форме», и М. Стельмах определил жанр «Зачарованного ветряка» как «трагедию-гимн людям, для которых не зря светило солнце».

С. Третьяков так говорил о постановке своей пьесы «Рычи, Китай!», которую определил, как «события в 9-ти звеньях»: «Это статья. Сила этой постановки не в драматургичности, а в злободневной публицистичности. «Рычи, Китай!» — это статья, только попадающая в сознание аудитории не со страниц газеты, а с театральных подмостков».

Один молодой автор назвал жанр своей пьесы «предостережение в ритме твиста». Я затрудняюсь прокомментировать и перевести на театральный язык этот жанр, но, может быть, найдется режиссер, который блистательно решит спектакль в таком жанровом ключе.

«Что такое «Бег»? — спрашивает В. Каверин, имея в виду жанр пьесы М. Булгакова. — То перед вами психологическая драма, то фантазмагория, почти выпадающая из реальных представлений об окружающем мире. Может быть, вернее всего было бы назвать это произведение сатирической трагедией или комедией? Непостижимую игру ведет жизнь с людьми, оторвавшимися от родной земли. Комическое в этой игре вдруг оборачивается трагедией, а сквозь неподвижную маску медленно сходящего с ума палача проглядывают человеческие черты, в которые вглядываешься с неподдель-

<sup>1</sup> Аникст А. Шекспир. Ремесло драматурга. М., 1974. С. 4

ным волнением».

В. Катаев «Время, вперед!» — комедийная хроника.

Л. Зорин «Добряки» — интеллектуальный водевиль.

И. Крылов «Подщипа, или Триумф» — шутотрагедия.

«Старец Пафнутий» («Русская театральная пародия») — «трагедия в 5-ти действиях с ассамблеей и танцами, с пытками, казнями, военными эволюциями, большим сражением, конным ристанием, падением стоя, пожаром и разрушением целой области».

Н. Лесков «Очарованный странник» — житейская драма.

Сколько же существует жанров: комедия, трагедия, драма, детектив, мюзикл... Но еще больше разновидностей внутри жанра: комедия положений, драматическая, эксцентрическая, характеров, народная, грустная, лирическая, романтическая, черный юмор, трагикомедия, ироническая, пародийная, философская, приключенческая... Психологическая драма, романтическая, сатирическая...

Взаимопроникновение самое неожиданное: вдруг в сатирической комедии — глубоко человеческая грусть, в исторической драме — вполне современные мысли и чувства, в легкомысленной комедии — серьезные философские проблемы.

И все же режиссеру мало авторского определения жанра, тем более, что чаще всего он сталкивается с общими и мало о чем говорящими его сердцу и воображению словами. «Героическая комедия» — пишет драматург, как бы предупреждая зрителей, что его произведение отнюдь не рассчитано на то, что зрители будут смеяться до упаду, а требует патетических интонаций. «Лирическая комедия» — пишет другой, надеясь, что этот подзаголовок объяснит, а, может быть, даже оправдает приблизительность характеров, сентиментальность ситуаций, длинность, включение песен и голубого света. Режиссер должен определить свое отношение к событиям, происходящим в пьесе, свое личное, глубоко заинтересованное и пристрастное, выражаемое затем в конкретных формах спектакля.

Отношение к жизни у автора (режиссера) может быть каким угодно:

сентиментально-циничным (Штрогейм),

беспощадно саркастическим, лишенным всяких сантиментов (Бю-нюэль),

философски-пессимистичным (Бергман),

философски-оптимистическим (гимн жизни в устах проститутки в «Мсье Верду»),

философски-сатирическим (карикатуры Гопо и югославов),

философски-поэтическим (Довженко)». (Айвор Монтегю. «Мир фильма».)

Только через отношение к жизни, к действительности, а следовательно, к фрагменту жизни, схваченному в пьесе, выразится жанровое решение спектакля. Нужно изобрести свой жанр. Его совсем не нужно ставить на афишу, он нужен как эмоциональный и образный толчок, нюансирующий различие в рамках жанра.

Николай Погодин назвал «Поэму о топоре» «пьесой в 3-х действиях с прологом и эпилогом». А Алексей Попов назвал свой спектакль «Поэма о топоре» патетической комедией. Именно такое жанровое изобретательство режиссера потянуло за собой масштабность пространства, монументальность конструкции, приподнятость всей звуковой сферы, крупность характеров, яркость мизансцен — от патетики; жанровость зарисовки — от комедии.

Г. А. Товстоногов определил жанр своего спектакля «Мещане» — «трагипопшость». Элен Терри назвала целую серию английских пьес «драмой чашки и блюда». Вс. Мейерхольд ставил «Свадьбу Кречинского» как «социальную мелодраму», а «Д. Е.» (по роману И. Эренбурга) — как утопио-скетч. Г. Козинцев решал своего «Короля Лира» как «дьяволов водевиль». Ю. Завадский назвал спектакль «Петербургские сновидения» трагипроороческим балаганом. Л. Вивьен определил жанр «На дне» как романтически-философскую трагедию. Чарльз Чаплин называл свои фильмы драммедами.

Острейший, парадоксальнейший режиссер Алексей Дикий ставил «Первую Конную» Всеволода Вишневского как спектакль-оду. М. Кнебель в книге «О том, что мне кажется особенно важным», рассказала о пьесе Михаила Светлова «Глубокая провинция» в постановке Дикого: «Сам Дикий определил жанр «Глубокой провинции» как спектакль-концерт (так сказано в его интервью о спектакле и в ряде позднейших статей). Спектакль-концерт? В одном этом определении уже заложена необходимость отказа от фотографической иллюзорности, обещание сценического лаконизма, право довольствоваться намеком; возможность более непосредственного, чем в обычном спектакле, контакта со зрителем. В спектакле-концерте заложено стремление к музыкальности рисунка (концерт!), к поэтическому мышлению: поэт как бы непосредственно обращается к зрителю со сцены».

Вот рассказ о работе Дикого над «Смертью Тарелкина» в Малом театре: «...Дикий рассказывает, что ему представляется совершенно новая форма спектакля, которую он вместе с исполнителями нащупывает на стыке народного фарса, райки и фантазмагии. Для актеров работа над этим спек-

таким трудна потому, что обычными приемами правды — фотографической, протокольной правды — этот материал нельзя донести до сердца зрителя. В задуманной им постановке театр трансформируется — бубенцовый балаган, клоунада должны чередоваться с такой жуткой, смрадной правдой, что все время актеру придется менять творческий объектив, то удаляя, то приближая фокус события, чтобы добиться яркости исполнения. Для себя Дикий назвал форму спектакля «реалистической химерой» (Л. Д. Снежницкий, «На репетициях у мастеров режиссуры.»)

Стрелер определяет жанр «Вишневого сада», как «водевиль — трагедия — комедия — фарс — драма». «В этой совокупности всего, что кажется мне все более грандиозным, все более совершенным, все более насыщенным смыслом при всей своей видимой простоте, и, я бы даже сказал, невинности.»

От определения, изобретения своего жанра рождается распределение ролей, идет поиск выразительных средств, производится работа с художником и композитором, определяется стилистика пластики и мизансценирования. От отношения к событиям — темперамент будущего спектакля, страстность найденного жанра.

Разное отношение к героям меняет жанр. «Горячее сердце» А. Островского в Московском областном театре драмы мы решали как романтическую народную комедию, площадную игру в духе «Царя Максимилиана». На первый план вышло не «Темное царство», а вольнолюбивая Параша. Тогда в спектакле потребовались сильный Гаврила, мудрый Силан, талантливый умелец Аристарх. Получилась сплоченная «боевая команда», успешно борющаяся с Хлыновым, Градобоевым и Курослеповым. Гаврила — богатырь, но застенчивый и скромный. Он, как все очень сильные люди, боится своей силы, даже руку подает осторожно, чтобы не причинить боль другому. Он весь — в песне, мечте о любимой. Но когда в последнем действии Параше угрожает опасность, он набатом поднимает ближние деревни, весь лес, вся округа гудит от возмущения. Нарастает народный бунт, и Гаврила, врывающийся во двор Курослепова с вестью о похищенной Параше, предстает Вкак вождь восстания. Тогда выбор Гаврилы женихом закономерен для Шараша и читается как победа горячих сердец. В спектакле зазвучали Ввольные народные песни, даже удалые «Жили двенадцать разбойничков и Кудеяр атаман». И вместе с тем существуют правомерные постановки этой пьесы как буффонной комедии, сатирической комедии, лирической комедии.

Любое жанровое решение должно быть основано на постижении авторского своеобразия и приносящих только ему стилистических черт. Чем талантливее автор, тем больше простора для режиссерской фантазии, тем больше вариантов, решений, подчас неожиданнейших. Но разве не встречались мы со случаями полного непонимания авторского почерка, жанровых особенностей произведения при стремлении «углубить» и «раскрыть» его? И тогда при благородной задаче уйти от штампов «комедии плаща и шпаги» Диана в «Собаке на сене» закатывает мучительнейшие мнимопсихологические паузы, тогда герои Уайльда долго ищут ответы на колкие реплики партнеров, тогда пьесы Чехова, освобожденные от «мхатовской интеллигентщины», разыгрываются как бездумное порхание по жизни или как квартирная склока озлобленных обывателей.

Определение режиссером жанра — это обогащение автора своим жизненным опытом, ощущением времени, современности. Каждая эпоха, каждое время находит в классическом произведении нечто свое, до сей поры бывшее заложенным, но недостаточно выявленным в данном произведении, в творчестве автора. Даже бессмертный Шекспир, вернее, именно бессмертный Шекспир грандиозностью своих масштабов давал возможность проявиться многим точкам зрения, жизненным позициям. «Ромео и Джульетта» — хрестоматийное произведение о трагической любви даже в наши дни, на советской сцене приобретало разные тональности, ничуть не огрублявшие, не искажавшие основного замысла драматурга.

В постановке Алексея Попова трагедия прозвучала как величественная трагическая поэма, «целомудреннейшая песнь торжествующей любви» (А. Попов), в монументальных формах, близких к искусству Ренессанса, прославляющая силу любви. Спектакль посвящен молодежи. Он был и историческим, и современным, завещая любить самозабвенно и верно. Ромео и Джульетта — «умные любовники», как определял их А. Попов, — стали близки современной молодежи масштабом чувств, пылкостью. Чувства были укрупнены, мысль, пробивающая толщу средневековья, была пламенной и острой. Ромео — М. Астангов был не столько пылким любовником, сколько бойцом, мыслителем. Недаром критики называли его молодым Гамлетом.

«Ромео и Джульетту» С. Радлова, довоенную ленинградскую постановку, можно было принять за первоисточник трагедии — новеллу итальянца Банделло, в которой стремительность сюжета не оставляла места для философских раздумий и обобщений. Монтеки и Капулетти были расчетливы, озабочены своими делами. Очень четко ощущался приход нового времени. «Буржуазная трагедия» —

так бы мы определили жанр этого по-своему убедительного спектакля.

В спектакль А. Эфроса Ромео и Джульетта пришли не столь бездумными и опрометчивыми. Они знали правду о своем времени, знали его ожесточенность и почти примирились с ней. Не смирились, а мужественно пошли навстречу неминуемому поражению. Накал их страсти, лишенный псевдоромантических покровов, предельно, их жизненные позиции — максималистские. Не могу согласиться с критикой, обвинявшей этот спектакль в пессимизме. Суровость решения, чистота характеров очищала сердца и говорила о невозможности компромиссов. Современное, острое решение.

Но возможны и другие прочтения трагедии. В спектакле МТЮЗ меня как постановщика волновало, что трагедия Ромео и Джульетты, вражда Меркуцио и Тибальда возможны и сегодня. Расизм, фашизм страшнее враждующих стариков Монтеки и Капулетти. А любовь и счастье приходится защищать не только от опасности войны, но и от безверия, цинизма, равнодушия. Главным для нас был не конфликт отцов и детей, не вражда стариков с молодежью, а вражда внутри поколения, конфликт среди молодежи, вражда мировоззрений, непримиримая до тех пор, пока существуют эти враждующие мировоззрения. Есть молодежь весны человечества, будущего, а есть и молодые реваншисты, фашиствующие молодчики. Они никогда не видели Гитлера в лицо, но живут его мыслями, его мировоззрением, они по завету Гитлера «лишены совести» — освобождены от всего человеческого, им чуждо всякое проявление благородного свободного чувства.

Старое тем и страшно, что отравляет и молодых. У Ромео, Джульетты, Бенволио, Меркуцио есть молодые враги — Тибальд, Парис, и они страшнее стариков. Именно у них самая косная, самая жестокая старина нравов. Меркуцио не принадлежит ни к одному из враждующих домов и тем не менее ненавидит Тибальда. Смерть Меркуцио часто трактовалась как нелепость вражды. Но если он заступает за Ромео и Джульетту, за их право на свободное чувство, то его смерть закономерна, потому что он умирает как боец в сражении двух миров, подобно Ромео и Джульетте.

Поэтому шекспировские герои современны, а не потому, что мы их оденем в джинсы и свитеры и дадим в руки ключи от машины. Жестокий мир вокруг. Пороховая бочка. Для МТЮЗа «Ромео и Джульетта» стала политической молодежной трагедией.

При традиционном определении жанра все просто. Театр ставит водевиль — и на сцене розовые бабочки, порхающие по жизни. Театр ставит трагедию — и на сцене подчеркнутые жесты, огромные, расширенные глаза, утробные голоса. Нельзя забывать, что при любом жанре на сцене должен быть живой человек. Живой человек, органичный актер — фундамент для любого спектакля в любом жанре. Но всего лишь фундамент. Строительство только начинается. Мы должны определить характер, темперамент в жанре, авторской манере, стиле.

Если поиск жанра состоит в том, что мы на репетициях определяем: «это комедия», «а это — трагедия», то это означает, что мы ищем лишь набор приемов, якобы присущих какому-либо жанру. Идет поиск ремесленных отмычек, готовых вскрыть любую дверь. Проблема жанра решается прежде всего через человека — актера — авторский образ. Жанр — в настрое чувств, темпераменте данного героя, данного автора. Не вообще — в трагедии, а в трагедии оптимистической, лирической, психологической, романтической, даже сатирической. Природа темперамента, настроения чувств, качества общения героев в каждом жанре иная.

Какой интереснейший мир открывается перед режиссером и актером, когда они определяют для себя свою разновидность жанра.

Казалось бы, известно, как играть комедию или трагедию. Чрезвычайно характерен рассказ современников о том, как Наполеон произнес перед знаменитым трагиком Тальма целую речь о ответственности в трагедии: «Тальма, вы порой приходите по утрам ко мне во дворец, — говорил Наполеон, — вы видите здесь принцесс, потерявших возлюбленных, князей, лишившихся своих государств, бывших королей, у которых войной отнят их высокий сан, полководцев, ждущих от меня или выпрашивающих короны. Вокруг — посрамленные самолюбия, возбужденное соперничество, катастрофы, страдания, таящиеся в глубине сердец, возмущение, вырывающееся наружу. Вот вам трагедия! И я сам, разумеется, один из наиболее трагических персонажей нашего времени. И что же? Разве вы видите, как мы возносим руки к небу, принимаем величественные позы, издаем крики? Разумеется, нет: мы разговариваем естественно, как каждый, побуждаемый корыстью или страстью. Так же действовали и до меня персонажи, игравшие на всемирной сцене и исполнявшие трагедии на троне. Вот над чем вам необходимо подумать».

Что же говорить о сегодняшнем дне? Разве трагическая фигура президента Альянде потерпит манеры исполнения даже не Макбета или марловского Тамерлана, а героев «Оптимистической трагедии»? Новые времена, новые средства выразительности — от новых характеров, новых мыслей, новых проблем. Л. Леонидова называли «трагиком в пиджаке». И его герои, огромные в своих страстях,

открыли новые страницы в истории русского трагического театра.

Поиск жанра начинается с первых репетиций. «Каждого автора, — говорил Мейерхольд, — нужно ставить по-разному — не только в стилистике спектакля, но и по репетиционному методу. Когда мы спрашивали Маяковского о биографиях его действующих лиц, то он сердился, кричал на нас и стучал палкой. Его пьесы требуют одних приемов работы, пьесы Олеси — других, пьесы Эрдмана — третьих. Мы должны быть гибки в этом, а то у нас все авторы будут похожи на одного, особенно на любившегося».

Человек Островского иной, чем человек Чехова. Герои Гоголя живут в иных ритмах и по иным законам бытия, чем горьковские персонажи. И поэтому нет универсального способа для выявления их человеческой сущности. Каждый раз начинается поиск новой репетиционной методики для вывешивания природы темперамента и действия актера в ином жанре. Репетиционный процесс для каждого спектакля, для каждого жанрового решения строится в зависимости от тех «правил игры», той «правды чувств», которые выбирает творческий коллектив, то есть — от выбранного жанра.

Режиссер подводит актеров к постижению законов жанра с первого знакомства с пьесой. Этот важный момент часто забывается. Создание уютной обстановки, освещение комнаты, где проходит читка, иногда использование чисто постановочных приемов — прослушивание музыки, устройство выставки фотографий, эскизов. А иногда нужно простое умение развеселить аудиторию.

А. Попов репетировал пьесу А. Гладкова «Давным-давно» под звуки мазурки. Вс. Мейерхольд на репетициях чеховского «Предложения» создавал атмосферу розыгрыша, шуток, рассказывал анекдоты.

В зависимости от определения жанра мы договариваемся и о системе взаимоотношений со зрительным залом. Вряд ли Нора может искать прямого сочувствия у зрителей так, как это делает Лев Гурыч Синичкин или Фаина из «Соломенной шляпки». Как решить монолог в трагедии, когда герой остается наедине со зрительным залом? Зритель становится соучастником размышлений героя, но не является его прямым партнером.

Гениальная находка К. С. Станиславского в «Ревизоре», когда И. Москвин — Городничий ставил ногу на суфлерскую будку и обращался в зрительный зал (в котором в это время включался свет): «Над кем смеетесь?» была возможна в определенное время, в свою эпоху. Ричард III, откровенно раскрывающий зрителям свои злодейские планы, вряд ли может рассчитывать на сочувствие наших современников. Я помню спектакль «Борис Годунов», в котором вопрос боярина народу: «Что же вы молчите», — обращенный к юношеской аудитории, вызывал веселую легкомысленную реакцию и снимал все впечатление от драматической ситуации.

Особенное внимание на репетициях нужно обращать на разработку внутренних монологов актеров. Это очень важная часть работы, которая целиком ложится на плечи актеров (естественно, если они воспитаны в понимании необходимости такого метода) и не должна выходить из сферы внимания режиссера. Именно здесь, во внутренних монологах, в нафантазированных видениях может наметиться роковое расхождение между логикой автора, жанровым решением и системой логического мышления исполнителя.

Печальный, но не поражающий необычностью случай на репетиции шекспировской трагедии в ТЮЗе. Молодой актер репетирует роль Ромео. Он страстен, романтичен. Он воодушевленно рассказывает о своей любви к Розалине. Все хорошо. Но вот сцена на балу. Встреча с Джульеттой — удар молнии? — и они полюбили друг друга на всю жизнь. Даже смерть не может их разлучить. Первая встреча — она определяет все дальнейшее течение трагедии — не получается. В чем дело? Актер не понимает, как можно влюбиться на всю жизнь с первого взгляда. Он не верит шекспировской логике, которой наделен Ромео. Ему надо было бы познакомиться с понравившейся ему девушкой поближе, узнать ее взгляды на жизнь, так сказать, обстоятельнее поговорить. Вот тогда — другое дело, можно и соединить жизни. Да, для современного человека такое поведение в жизни в общем-то характерно. Но это логика данного актера, а не Ромео (тот эту роль так и не сыграл!), не логика жанра, в которой страсти обострены, не подчиняются законам повседневного быта.

Качество темперамента в каждом жанре поистине неисчерпаемо и зачастую чрезвычайно парадоксально. Разве не потрясает своей мудростью определение трагедии «трагизм с улыбкой на лице»? В нем требование величайшей сдержанности, борьбы с сентиментальностью, «жа-лением» себя, суровость борца. Алексей Дикий говорил, что сущность водевильного жанра заключена в «...страсти Отелло из-за выеденного яйца». И действительно, чем страстней актер в водевиле — тем смешнее. Если актер отказывается от серьеза, даже преувеличенного серьеза («это же водевиль»), юмор пропадает. Мы требуем от актера в комедии преувеличенного, почти трагедийного серьеза. Тогда, в сочетании с сутью событий, получается смешно. Когда же актер «подмигивает» зрителям, желая развеселе-

лить, зал отвечает молчанием. С другой стороны, не надо «давить ситуацией» драмы. Чем легче мы скажем о надвигающейся беде, пришедшем горе, чем протокольнее будет рассказана трагическая ситуация, тем большее впечатление это произведет.

Жанр решает актерскую манеру — интонацию рассказа (определение А. Гончарова). «Житие великомученицы Евдокии» — вставные новеллы в «Доме» Ф. Абрамова. Но именно монологи Евдокии определяют стилистику спектакля. «Житие...» В этом слове заложена эпичность, повествование, в нем и мудрость, и горе, и философия. Евдокия рассказывает, нет, повествует не только о своей жизни, а о всей стране с позиций сегодняшнего дня. Оттого, что все уже пережито, обдумано, прочувствовано, возникает огромное спокойствие, о каких бы драматических событиях она ни говорила. На репетициях «Дома» в Театре им. Гоголя было много споров с одной из исполнительниц роли Евдокии (впрочем, она и на спектакле осталась на своей точке зрения).

Евдокия в день годовщины гибели сына рассказывает о нем, но это горе многолетней давности, и трагичность всего происшедшего должна рассматриваться, как в «житии», эпично. Актриса же «переживала» смерть сына, как недавнее событие, и зритель переставал понимать, что история, а что сегодняшний день. Из-за этого снижалось эмоциональное воздействие главного события сцены — смерти мужа Евдокии, Калины Ивановича. У актрисы не хватало эмоциональности на финал.

«Декамерон» потребовал особого репетиционного настроя. Вот где было раздолье шутникам — анекдоты, примеры из жизни самого невероятного свойства. А я, постановщик спектакля, на каждой репетиции старался настроить на другое: хотелось вывести тему чумы, трагизма предлагаемых обстоятельств и этим подчеркнуть силу людей, живших, радовавшихся жизни и борющихся за нее.

У меня есть своя «теория», достаточно спорная, особенно в терминологическом определении. Я убежден, что жанр нужно играть на оборот. Играя чистый жанр, мы обедняем себя.

Немирович-Данченко писал Станиславскому о необходимости «бодрой легкости тона»<sup>1</sup> в будущем спектакле «На дне». Это обогащает, углубляет драматизм событий. А Коонен рассказывала, что Станиславский предложил ей играть Офелию, как французский фарс. Опять — контрастность жанрового решения. Подход к материалу от обратного. Гордон Крэг говорил, что «трагедию нужно играть радостно». Трагедия не должна давить на зрителя, лишать его сил. «Оптимистическая трагедия» — какое все-таки гениальное определение существа жанра в наши дни. Сочувствовать можно только веселым людям, которые хотят жить, стремятся к добру, свету. Тогда возникает трагическая ситуация. Жанр должен быть просветлен.

...В Театре им. Гоголя шла пьеса Леонида Жуховицкого «Верхом на дельфине». Пьеса с полуфельетонным названием о чувстве ответственности человека за свои поступки, за каждый день и час жизни. Это серьезный и взволнованный разговор о том, как в повседневной суете и толкучке человек порой может забыть о главном — о своем назначении в жизни. Действие этой драматической истории разворачивается в основном в редакции крупной столичной газеты. (Конечно, такой разговор может иметь прямое отношение к любой профессии, к судьбе любого человека.)

Пьеса — первый драматургический опыт молодого журналиста. В ней много поистине драматических событий: тяжелая болезнь, а затем и смерть ближайшего друга героя, разбитые судьбы, крушение карьер — ощущение драматичности почти на каждой странице. Нет героев с простыми биографиями. Их жизненные пути сложны, не всегда верны, и не всегда есть надежда, что они найдут свое счастье в жизни. На сцене — объяснения в любви, разрывы, возникновение вражды, прозрения, столкновения врагов.

В одном из рассказов Жуховицкого мы натолкнулись на такую фразу: «Хорошо это или плохо, не знаю, — но время приучило нас решать свою судьбу и прочие дела на ходу, на автобусной остановке, в курилке между двумя затяжками». И основой спектакля стало постоянное движение повседневной жизни. Начало спектакля. В зале возникает чуть насмешливая, чуть озорная, чуть грустная мелодия. Ее насвистывает кто-то невидимый зрителю. Медленно открывается занавес. Одновременно завертелся круг — перед глазами зрителя проплывают комнаты, помещения редакции, улицы. Повсюду идет своя жизнь: люди спят, одеваются, идут на работу. На просцениуме стоят уличные газетные стенды, появляется расклейщица газет, срывает старые номера и наклеивает новые. Подходят прохожие, читают газеты. Газетный лист — и календарь, и символ. Ничего не забывается и все важно — сейчас, сегодня. И жизнь идет дальше. Новый газетный лист. А потом поступки каждого оцениваются по самому большому счету. Действующие лица присаживаются на подоконники, разговаривают, стоя в уличной закуской, решают проблемы жизни и смерти, съедая порцию сосисок.

Ключ к определению жанра дала сцена из 2-го акта. Друг Королева, Володя, смертельно болен.

<sup>1</sup> Немирович-Данченко Вл. И. Письма. М., 1979. Т. I. С. 307

Болезнь крови коварна, она затаилась где-то в глубине и ждет момента для нанесения последнего удара. Несколько больных, находящихся в больнице вместе с Володей, с разрешения молодого врача Антона устроили вечеринку в одном из пустых кабинетов. Здесь Володя, к которому пришла любимая женщина, Королев, Нина (вечеринка по поводу дня ее рождения), еще одна больная и ее муж, сам Антон и его девушка.

Начинается сцена с водевилно-«таинственного», явно пародийного прохода врача, организовавшего эту незаконную вечеринку. Участники праздника провозят по больничному коридору операционную каталку, на которой установлен целый ужин — утка, салат, бутылки вина, фрукты. Тут же лежит аккордеон, и все это покрыто простыней, как будто везут больного. В зале аплодисменты — смешно!

Потом обычная вечеринка с поцелуями, анекдотами, песенками, танцами. И финал сцены — прощание. Здоровые остаются, а больные уходят: медленно поворачивается круг, увозя в темноту коридора обреченных на смерть. Лопается в руках Королева подаренный Ниной веселый воздушный шарик.

Я долго не начинал репетировать сцену в больнице. Вот уже близятся генеральные, а ее все не назначают. Актеры стали бунтовать, требовать, а я все упорно сопротивлялся. Наконец, когда уже невозможно было оттягивать, буквально за день до генеральной мы вызвали актеров на репетицию. Весь антураж сцены был заранее подготовлен — угощение на вечеринке, аккордеон для одного из гостей, медицинская каталка, белые халаты и т. д. Сцена, идущая 20 минут, была поставлена за сорок. Актеры были внутренне готовы к ней. И еще, что очень важно: если бы они начали ее репетировать с самого начала, то стали бы играть верхний слой событий — смерть, неизлечимую болезнь. А сейчас они закрыли внешнее, оставили глубинную драматичность. Именно эта сцена всегда была критерием для оценки спектакля.

Жанр рождался из сложности жизни, сочетания жестокости и сентиментальности, цинизма и исповедальности, беззаветной любви и разрушенной судьбы, смерти и продолжающейся жизни, иронии и патетики, глубокой поэзии и гнусного доноса карьериста. Спектакль выявлялся как ироническая мелодрама. От иронии — закрытость страстей, почти полное отсутствие открытых эмоциональных всплесков.

Интересно шла работа над музыкой в спектакле. Композитор М. Парцхаладзе написал несколько музыкальных тем и лейтмотивов. На запись был приглашен солидный симфонический оркестр. Но при попытке ввести эти номера в спектакль оказалось, что они не соединяются со сценами. Оказалось, что «разговор на ходу» не терпит тона скрипок и грома меди. Получалась только мелодрама. Ушла современность, ирония. И в спектакле остался только свист, звучащий иногда легко, бездумно, а иногда трагично. Свист характеризовал персонажей, давал настрой актерам: действующие лица живут по своим законам, их настоящие чувства скрываются за показным легкомыслием, иронией. Шуткой они отгораживаются от высоких слов, кажущихся им неискренними и напыщенными. Вот так ходит человек по жизни и насвистывает. Все ему как будто просто и легко. А за этим внешним — глубокие чувства, острые мысли, настоящие драмы.

Для «своего пользования» мы уточнили жанр «Дельфина»: драма с посвистыванием. Напечатать на афише это нельзя, а нам было все ясно.

Совсем иной спектакль, снова встреча с дебютантами в драматургии: журналисты-международники Томас Колесниченко и Вадим Некрасов написали «Рок-н-ролл на рассвете».

Авторы много видели, встречались с самыми разными представителями американского общества и решили суммировать свои впечатления в «сценах из американской жизни». Так они определили драматургический жанр своего первенца. Да, очевидно, «сцены» — подходящее слово. Мы столкнулись с большим количеством сюжетных линий, огромным количеством самых разнообразных персонажей: здесь и студенты, демонстрирующие против военных заказов, выполняемых в лабораториях университета; здесь китаец Као-Янг — владелец ночного ресторана «Лотос» (то ли шпион, то ли торговец наркотиками), детективы, охотящиеся за ним; генерал американской армии, недавно вернувшийся из Вьетнама, промышляющий не только военными тайнами, но и белым порошком; телевизионные обозреватели — журналисты, врывающиеся со своими комментариями и рекламой в самые неподходящие моменты действия и т. д. и т. п. Все объединено напряженным ритмом жизни современного американского общества, противоречиями, взаимоисключающими точками зрения.

Но для нас «сцены» ничего не говорили. Они не подчиняли себе весь обширный и разноплановый материал. Что в центре? Детектив, поиск торговцев наркотиками? Разоблачение попытки женщины провести испытание нового разрушительного оружия? На чем объединить столь разношерстную компанию студентов, среди которых Стив — бывший солдат, воевавший во Вьетнаме; сынок

богатых родителей Ирвинг, готовящий себе теплое местечко; максималист Рой, носящий на майке портрет Че Гевары; Арлин, нашедшая «счастье» в героине; Дженни, мечтающая о белом платье и чистой любви?

Мы ввели в ткань спектакля сцены репетиции рок-оперы «Иисус Христос — суперзвезда», ставшие сюжетным стержнем спектакля. Для студентов эти репетиции не просто развлечение, но и способ общения, попытка в трагических интонациях рок-оперы, в столкновениях Христа и Иуды найти правду сегодняшнего бытия, в страданиях Марии — ответ на стремление к большому чувству. Недаром для американской молодежи Иисус Христос — один из популярных героев. На улицах Нью-Йорка разбрасывались листовки: «Иисус Христос. Разыскивается за подрывную деятельность, призыв к мятежу и заговору против закон-лого правительства. Одет бедно. Утверждает, что он сын плотника, физически истощен. Профессиональный агитатор. Особые приметы: рыжая борода, на руках и ногах — следы ранений, нанесенных рассерженной толпой, которую возглавляют уважаемые граждане и законные власти».

Путь на Голгофу — поиск истины. Вот что привлекло молодых людей Америки, запутавшихся в противоречивых и туманных политических позициях. Метание от маоизма к конформизму, от наркотиков, в которых можно найти забвение, до политических демонстраций, желание забыть участие в грязной войне во Вьетнаме, искупить свою вину перед людьми, предупредить новую военную авантюру, грозящую гибелью всему миру, — таково сложнейшее переплетение политических и жизненных позиций, судеб. Метаниями молодежи пользуются политические демагоги типа Као-Янга, ведущие ее не только к маоистским взглядам, но и к прямой уголовщине.

Где же истина, где же настоящий путь, по которому нужно идти, чтобы найти свое счастье? Таков накал страстей, яростно-публицистических, непримиримых и оголтелых, нежных и циничных. Вряд ли можно искать углубленные психологические характеристики — материал «сцен» этого не выдержит. Нужно найти броскую, почти плакатную интонацию.

Авторы-журналисты умеют увидеть сегодняшнюю газетную деталь, ситуацию — почти репортаж. А почему «почти»? Ведь это и есть настоящий репортаж, рассказывающий о самых разных событиях, знакомящий с разными людьми, проникающий в самые разные слои общества. Репортаж. Таков жанр. Но судьбы действующих лиц репортажа сложны, трагичны — значит, это трагический репортаж. Для его постановки надо искать броскость газетной заметки, заголовка, сконцентрированность информации. Может быть, вспомнить опыт «Синей блузы», политических спектаклей Мейерхольда «Д. Е.», «Рычи, Китай!»? Вспомнить трагические плакаты Бориса Пророкова? Вспомнить опыт МЛТ — молодежных любительских театров — с их поисками острой формы для выявления политического содержания?

Эмоциональный заряд музыки Уэббера, экстазные ритмы увертюры, речитативные полемические дуэты Иисуса и Иуды, сталкивающихся в острейшем споре о путях борьбы, лирический пафос арии Марии и определили трагическую тональность действия. Не традиционность сюжета, попытка подражания «настоящей» пьесе, а ритмы хэппенинга — ударов контрастными монтажными стыками сцен, выплеск публицистических обращений в зрительный зал — таков путь поиска жанра. Актеры искали подчеркнуто точный рисунок. Графический жест, броская интонация — в репортаже некогда размазывать бытовую речь. Условность характеров? Ни в коем случае. Просто сосредоточенность на одной главенствующей черте. Предельная мобилизация темперамента. События так накалены, что требуют максимальной отдачи, накала пророковских рисунков.

Все-таки жаль, что некоторые жанры ушли из театра. Опозоренная, оклеветанная, несчастная мелодрама, которая в свое время исторгла столько слез у зрителей! Стоит ли ее так попирать ногами? Ведь мелодрама может включать в себя и элементы комедии, психологизма, приближающие ее к сегодняшнему мироощущению, к сегодняшней эстетике. Мелодрама всегда обращается к чувству зрителей, и этим она сильна и будет всегда привлекательна. Она требует ответных чувств. В ней сталкиваются характеры определенные, не идущие ни на какие компромиссы, убежденные в правоте и своего благородства, и своего злодейства. В мелодраме чувства всегда возвышенны, приподняты над бытом.

Массовые жанры, к которым презрительно относятся снобы, могут быть на уровне высокого искусства, если они поднимают высокие мысли и чувства. Мелодрама — это та же психологическая драма, те же чувства, только выброшенные на мир, переживаемые публично.

Ф. Н. Каверин говорил, что мелодрама — мрачный водевиль, а водевиль — веселая мелодрама. Они сходны предельностью и открытостью чувств и действий, желаний и мыслей. Они одинаково пленяют демократического зрителя. Впрочем, пожалуй, любого зрителя, потому что сильные чувства близки всем, и снобы плачут, когда погибает Травиата.

Почему увлекательность считается уделом легкого жанра? Ведь и «Оптимистическая трагедия» написана с острым сюжетом. Не могу считать ни себя, ни многих моих друзей (всем известны также и великие примеры) неинтеллигентными людьми оттого, что любим читать детективы. Хорошие! Искусство театра должно быть увлекательным в самом серьезном жанре. На то это и театр, на то он и увлекает, убеждает, агитирует, воспитывает, потрясает прежде всего эмоционально!

Почему существует презрительное отношение к детективу? А разве философская или политическая пьеса, написанная примитивно, прямолинейно, не опошляет самые острые, глубокие мысли, а истинный детектив, как, например, «Семнадцать мгновений весны», не становится произведением искусства? «Огарева, 6» Юлиана Семенова — серьезное психологическое и социальное исследование причин преступности, интересные характеры...

Процесс поисков точного жанрового решения чрезвычайно увлекателен. Можно определить эти поиски словами мудрого режиссера С. Михоэлса: «Жанры, открываемые авторами, как новые земли». Да, новые миры, новые герои, новые земли.

## РЕЖИССУРА ЗИГЗАГОВ И МОНТАЖ ЭКСТРЕМАЛЬНЫХ СИТУАЦИЙ

Можно ли изобразить сценический процесс в графическом начертании? Думаю — полезно, ибо с помощью такой условной формулы можно передать кое-что от принципа реализации драматургических намерений автора, что лежат в основе нашего искусства.

Сначала я употреблял условный термин «кардиограмма сценического процесса», но довольно скоро от него отказался. Во-первых, | портит настроение всем актерам, кому перевалило за сорок, а тем бо-[лее за пятьдесят. Во-вторых, в кардиограмме много округлых линий, | стало быть, изменения не слишком-то неожиданны. И еще один недос-| таток — ритмическая однородность линии, периодически однообраз-| ный повтор в рисунке. Правильнее и точнее, я думаю, представить ос-| нову сценического процесса в виде зигзага.

Система аритмических зигзагов, по моему мнению, как нельзя | лучше передает суть того движения, которое мы призваны воплотить на подмостках современного театра. Именно призваны. Потому что само воплощение иногда напоминает и иные начертания, в том числе и вялые волнообразные линии, нагоняющие тоску и даже убаюкивающие

283

зрителя. Кстати, эффект колыбельной песни связан именно с комфортабельным ритмически однообразным построением звуковых акцентов.

Я убежден: одно из главных занятий режиссера в современном театре — представить (выстроить, сочинить) сценический сюжет в виде ломаной линии, острые и неожиданные углы которой образуют изошренную систему зигзагов различной величины и интенсивности. Под интенсивностью я подразумеваю наличие в каждом отрезке зигзагообразной линии сильной энергетики, сильного действенного посыла, проявляемого, однако, во всем эмоциональном разнообразии, свойственном человеческому организму.

Если согласиться со мной по поводу ликвидации «линии роли» и организации вместо нее «коридора», то жизнь сценического персонажа может быть выстроена в виде широкой полосы («коридора»), в которой этот персонаж свободно импровизирует некоторое непредсказуемое для зрителя зигзагообразное движение к намеченной цели.

Таким образом, мы готовим «коридор» для свободного и непредсказуемого в своих приспособлениях действия. Мы благословляем актера и запускаем его в эту достаточно широкую полосу возможной жизни. Отметим сразу: далеко не каждый актер, согласившийся со мной в чисто теоретическом плане, избирает такого рода свободное движение. Очень часто актер идет боязливо по стеночке «коридора», сбиваясь, по существу, на ту же самую, заранее апробированную линию роли. Чтобы двинуться «по коридору», нужна актерская отвага, огромная уверенность в своих силах и определенная склонность к спонтанным решениям, к смелой и неожиданной для себя импровизации. «Для себя» — я бы выделил особо. Это очень важное условие. Далеко не все следует актеру планировать в своем движении по «коридору», необходимо оставлять белые пятна, сознательно не загадывать заранее все зигзаги своего пути, решения принимать молниеносно, в зависимости от энергии партнеров, состояния зрительного зала и собственного внутреннего настроения.

Каждый неожиданный слом, угол, поворот есть сценическое событие, более или менее крупное, заметное, осязаемое всеми или, наоборот, событие, почти невидимое для посторонних глаз, относящееся к тайнам жизни человеческого духа. Событие на сцене — это не обязательно наводнение или крик: «Вы — подлец!». Иногда событием на сцене может оказаться та последняя крохотная капля, что «переполняет чашу терпения», приводит человека к принятию важного решения

284

или побуждает к спонтанному движению, поступку. Событием, по моему ощущению, может оказаться любое слово, произнесенное на сцене, любой объект материального мира, а также мысль и само ощущение.

Я не собираюсь умалять роли конструктивного актерского мышления и, более того, считаю, что современный актер обязан приобретать еще и режиссерские навыки. Но сделать главное: воссоздать жизненный процесс как зигзагообразное развитие человеческих намерений, развитие, проходящее по цепочке событийного ряда, выявить эти подчас загадочные точки в сознании и подсознании действующего актера, найти нюансы психологического свойства, которые в конечном счете и являются переломными зонами, — есть наша основная режиссерская задача, если только из всех режиссерских

задач можно выявить такую и назвать ее основной.

Очень нетрудно, прочитав пьесу, пометить себе карандашиком события в ее сюжете. Беда лишь в том, что такого рода «события» могут совсем не являться событиями для людей, собравшихся в зале. То, что может показаться нам неожиданным изменением в сценическом процессе, для современного зрителя очень часто оказывается явлением ожидаемым. Такое «событие», по существу, не может именоваться событием. Жонглерство терминологией возбуждает и горячит режиссерское воображение, и мы очень часто, незаметно для себя, выдаем желаемое за действительное. Как бы мы ни гипнотизировали самих себя, следует помнить, что наш зритель уже давно выучил наизусть эти самые «события» в классической драматургии и отлично разобрался с возможными (допустимыми) «происшествиями» из «нашей жизни» вместе со всем сопутствующим среднестатистическим набором актерских телодвижений и интонаций. Сюда хочется отнести уже заодно и разного рода «звукодвижения», в том числе «музыкальные отбивки», призванные сдобривать пресную «говорильню» и создавать ощущение ритмического разнообразия.

Впрочем, перечислять сейчас все имеющиеся в нашем наличии режиссерские штампы, в том числе свои собственные, мне не хочется. Не потому, что они еще пригодятся, а потому, что я пытаюсь заострить | внимание на событиях, происшедших за пределами театра, в жизни | тех, кто покупает билеты на наши спектакли.

Если мы намереваемся поставить спектакль для передового зрителя, мы должны определить, наметить, почувствовать, сочинить (не знаю, какой из глаголов здесь лучше) такой событийный ряд, где каж-

285

дое событие в сценической жизни становилось бы подлинным событием для того, кто сегодня пришел в театр. Событие должно прежде всего ошеломить, удивить, заинтересовать своей неожиданной правдой, но не обязательно сразу, возможно и допустимо восприятие «задним числом». К этому обстоятельству я еще вернусь. Со зрителем хорошо идти некоторое время в плотном эмоциональном контакте, а потом вдруг «предать» это единение, свернуть в сторону, оторваться от его, зрительского, «преследования». В реализации этих намерений зримо проявляется режиссерский талант — склонность к творческому акту, поражающему современников своей необходимостью и новизной одновременно.

То, что оказалось событием для одного действующего лица и что привело к едва заметному или хорошо зримому зигзагу в его поведении, неизбежно должно вызвать цепную реакцию изменений в существовании всех сценических персонажей. Это закон не столько общетеатральный, сколько всемирный.

Здесь во всей сложности сегодняшнего театрального построения возникает такая основополагающая категория нашего искусства, как оценка. (Реакция актера на происходящее.) Это самая подлая и неверная лошадка в нашем нескончаемом беге к сценической истине. Ничто так не тяготее к одряхлению, консервации, к штампу, как сценические (кинематографические) реакции актера на слова и поступки своих партнеров. Зритель отлично знает, что «по этому поводу — хорошо поднять брови и лукаво усмехнуться, по этому поводу — лучше всего задуматься, сощурившись». А тут «вздрагнуть и замереть, как бы удивляясь».

Высокий «актерский пилотаж» сегодня приводит, по моим наблюдениям, к тому, что оценка как таковая может вообще отсутствовать, но только угадываться каким-то неведомым образом. И это тайна актерского и отчасти режиссерского мастерства. Не все движения человеческого духа нужно делать обязательно зримыми. Попробуйте догадаться, что скажет и как себя поведет живой, мало знакомый вам человек в экстремальной ситуации, а на сцене (в кино и на телеэкране) вы очень часто и с большой точностью прогнозируете и все его так называемые оценки и всю его незатейливую линию поведения.

По моим наблюдениям, процесс мышления у нормального человека удален много дальше от лицевых мускулов, чем это представляется некоторым нынешним актерам, .дак< йошчидакш^жл ,шм><<

286

I Интересно наблюдать за хорошим актером и видеть, как в его дознании формируется новая и неожиданная мысль, но еще интереснее I аблюдать за хорошим актером, когда не видно, как формируются его ювые и неожиданные мысли. Интересно, когда видны лишь обрывоч- йые следы реальных мозговых процессов, но каким образом возникает № хорошего актера мысль и в какой именно момент она рождается, —

ронять затруднительно.

Я, например, могу смотреть много раз подряд спектакль «Три де-кушки в голубом» не потому, что я обязан дежурить на поставленных идною спектаклях: я не могу оторвать глаз от тех артистов, что умеют ^совершать непредсказуемые зигзаги в своем сценическом существовании, привносить новые, живые черты в действенный ряд роли. Я». И. Пельтцер, Е. А. Фадеева, И. М. Чурикова взаимодействуют с эмоциями зрительного зала каждый раз с едва заметными отличиями от ^предыдущего спектакля. Их отдельные движения и фразы, оценки и ^приспособления не поддаются устойчивому зрительскому прогнозу и шосему вызывают у зрителя особый интерес и особое уважение. Мне интересно следить за различиями в реакции зала, и я всегда боюсь, как {бы эти реакции не стабилизировались, не упростились бы до одинаково дружного смеха или какого-либо другого общего упрощенного вос-йприятия. Дороже всего для меня негромкий смех «волнами», своеобраз-]разные переливы зрительского дыхания, гудение, глухой рокот. I Мне бесконечно интересен был артист Олег Борисов в мхатов-ском спектакле «Дядя Ваня» прежде всего потому, что он не обозначал на своем лице приближающуюся мысль. Но когда эта мысль рождалась, я понимал всю естественную закономерность ее неожиданного рождения. Борисов был одновременно и близок и понятен мне и вместе с тем на протяжении всего спектакля оставался загадкой.

«Не хлопотать мордой» — весело просили нас великие наши учи-

!

теля. Но этот настоятельный совет все же часто предается забвению как в театре, так и в кинематографе и на телевидении. Конечно, штампы актерских оценок, выполненные с помощью бровей и лицевых мускулов, сильно изменились по сравнению с периодом «немого» кино. Многие мастера в последние годы научились, как говорится на актерском слен-Ге, «давать тонкача». Хотя этот «тонкач» порой ничем принципиально не отличается от «жирных» оценок времен «великого немого».

(

Естественно, я не хочу бросить тень на больших мастеров и очень молодых, на талантливых артистов, которые владеют внутренней тех-

никой и стараются избегать расхожих обозначений. И все-таки нормы внешних актерских построений, мне думается, все же отстают от требований современной психологической драмы.

Хочу отвлечься в сторону некоторых кинематографических ощущений, имеющих несомненную взаимосвязь с нынешними сценическими проблемами.

По моим наблюдениям, культура актерского эпизода в зарубежном кино очень часто превосходит отечественный уровень. Не раз наблюдал, как в западном кинематографе разного рода полицейские комиссары, официанты, шоферы, портье и другие лица осуществляют свои функции так, что даже в голову не приходит оценивать их актерское мастерство: мы их как бы и за артистов-то не считаем. Они заняты своим делом и совершенно не намерены врезаться в нашу память. Мы, зрители, их вообще не интересуем, им некогда демонстрировать свои актерские способности, потому что они на работе.

К сожалению, наши артисты, исполняющие эпизодические роли, очень часто самым активным образом реализуют намерение украсить собой фильм или спектакль, придумать себе «эдакую» характерность, промелькнуть столь «эффектно», чтобы запомниться всем режиссерам сразу.

Мне сейчас удобнее рассуждать об эпизодических работах, но механизмы, о которых я веду речь, естественно, имеют прямое отношение и к центральным персонажам, несущим основную эмоциональную и интеллектуальную нагрузку. Применительно к кинематографу я заметил, что крупные планы главных героев снимаются нашими кинорежиссерами как бы с большей ответственностью, чем это делают ведущие мастера за рубежом. Наш артист как будто бы сильно озабочен оправданием своего крупного плана, слишком радуется этому обстоятельству, пытается вместе с режиссером в считанные секунды рассказать о себе как можно больше, придать во что бы то ни стало своему облику предельную выразительность, то есть насытить свое лицо «обильным переживанием». В лучших зарубежных фильмах я не раз обращал внимание на «безответственные» портреты главных героев, и эти ни о чем не говорящие планы, как ни странно, подчас являются более выразительными (правдивыми) зонами человеческого существования, чем те «ответственные» моменты, где актер ставит перед собой задачу глобального раздумья о всей жизни сразу и не скрывает ЭТОГО ОТ Зрителя. , 4«« -

... «ч<, ШШы ШЫ - ...

288

На примере крупного плана в кино легче говорить о некоторых принципах современной актерской манеры, когда умный и тонкоорганизованный актер сажает зрителя на «голодный информационный паек», стремится к резкому уменьшению информации о своем самочувствии, своих помыслах.

Как ни странно, если ты истинно значимая личность, если ты успел многое пережить и о многом подумать, умение не рассказывать о себе так же интересно, как и умение рассказать о себе много интересного.

Наши требования к правде человеческого поведения сегодня ужесточились, появились иные точки отсчета. Телевизионная революция предоставила нам счастливую возможность на вечно полыхающем экране наблюдать в изобилии помимо актерских лиц и бесконечное количество живых людей, не отягощенных актерскими комплексами. На телеэкране мы часто видим теперь людей, снятых скрытой камерой, и таких, что пребывают перед объективом в естественном, «нетеатральном» общении. Как и все наши нормальные сограждане, они вовсе не выворачивают перед нами свои души, не впадают в ложную значительность, экзальтацию и не исповедуются по каждому поводу, подобно героям наших пьес. Нормальные люди вообще не ставят своей целью демонстрировать какое-то особое обаяние, не имеют склонности к традиционным актерским ужимкам.

Человек, умеющий спокойно, правдиво, достойно размышлять перед телевизионной камерой, вызывает безусловное доверие. Конечно, театр многолик, интонационно и эстетически. Существуют Шекспир, Аристофан, Лопе де Вега и даже современная опера для драматической сцены. Но в том жанре, где мы ищем особую углубленно-психологическую истину человеческого мышления и поступка, — там мы обязаны производить сегодня смелую и тщательную коррекцию в системе устоявшихся актерских навыков. Они (эти навыки) сегодня обесцениваются и умирают раньше, чем завоевывают всеобщее признание.

Вместе с актерами Московского Театра имени Ленинского комсомола я пытаюсь все скрупулезнее сверять построение сценической фразы, ее голосовое (тембральное) звучание, систему пауз и чисто интонационных посылов с особенностями речи, свойственной людям нетеатральным. Попробуйте включить телевизор и, закрыв глаза, догадаться, чей голос звучит в кадре. Без всяких на то усилий вы определите возможные варианты: диктор, репортер, актер и нормальный человек. В последнем случае, правда, могут быть градации. Нормальный

19-2517 289

человек, говорящий в волнении или, как мы говорим, «в зажиме», и человек, который достаточно свободно и естественно существует перед камерой.

Актерские голоса тоже имеют свою профессиональную классификацию. Голоса, изображающие (дублирующие) персонажей в иностранном фильме, это, пожалуй, худшее проявление нынешних штампов. Здесь есть свои признанные лидеры, умеющие говорить «заграничным голосом». Они демонстрируют, как правило, густой набор якобы сочных, но абсолютно мертвых и вычурных интонаций. Эти приторные голосовые модуляции почти сплошь состоят из грубой экзальтации и скрипучих нечеловеческих завываний. Совсем тягостное впечатление оставляет, на мой взгляд, закадровая читка по голосам при показе недублированного иностранного фильма по телевидению. Но и система «культурного» озвучания в кинематографе, особенно силами артистов Театра киноактера, превратилась в набор удручающих штампов, не имеющих никакого отношения к живой человеческой речи. Многие актеры словно бы не понимают, что в организме человека все взаимосвязано. То, что хорошо знают философы, медики, биохимики и просто обыкновенные люди с нормальной памятью, как-то ускользает от некоторых «мастеров» озвучания.

У человека, шагающего по сырому подвальному помещению, и у человека, расположившегося в жаркий летний полдень на сеновале, работа голосовых связок имеет принципиальное отличие. Один и тот же текст должен в таких случаях произноситься в совершенно различных голосовых режимах. На вибрацию голосовых связок оказывает существенное влияние время суток, возраст, характер и скорость движения, состояние дыхательных органов, эмоциональный строй, температура воздуха, расстояние до партнера (и в интерьере и на свежем воздухе) и многие другие обстоятельства.

В большинстве наших фильмов отчаянный крик на открытом пространстве, как правило, обозначается в тонателе в совершенно чуждом живому человеческому организму режиме. Для звукорежиссера важно, чтобы подобное условное обозначение человеческой эмоции прошло беспрепятственно через ОТК студии и чтобы каждый из его работников услышал, что именно крикнул киногерой, независимо от того, на каком расстоянии от камеры он находился и в каком эмоциональном состоянии пребывал. Что касается режиссера-постановщика, который пропускает мимо ушей омертвевший знак человеческой жизни-

290 пгм,'

ни, — тут остается только плечами пожать. Эта массовая ныне профессия насчитывает лишь единицы тех, кто слышит живую человеческую речь. В этом смысле я бы посоветовал ввести во ВГИКе факультативный курс — «Фонограммы Алексея Германа».

Киноактер высокого класса сознательно или бессознательно впитывает многие факторы окружающей среды, умело соотносит их с особенностями собственного организма и тем свободным импровизационным настроем, который, как правило, присущ таким мастерам. Театральный же артист, располагаясь каждый раз в одних и тех же мертвых декорациях, общаясь на каждом спектакле с одними и теми же партнерами, сбивается постепенно к воспроизведению одного и того же биологического режима. Его чуткость к изменениям внешней среды имеет тенденцию к угасанию. (Не хочу сказать, что обязательно угасает, но имеет такую тенденцию, как опасность чисто профессионального заболевания.)

Театральный актер не имеет профессиональной необходимости тренировать свою биологическую гибкость в контактах с окружающим миром. Это опасно, это чревато ранним приобретением штампов и вообще некоторым омертвлением актерского организма. Не хочу сказать, что киноактер находится в лучшем положении. Киноактеров, за очень малым исключением, я вообще недолюбливаю. Есть за что. Я сейчас хочу напомнить о том, что двух одинаковых спектаклей на свете не бывает, и зритель каждый вечер собирается разный, и каждый спектакль начинается с разной тишины. Ее надо не только слышать, но и ощущать. Йоги пытаются вписаться в ритм Вселенной. У нас задача скромнее, но не проще.

Я много думаю о том, как ликвидировать дистанцию некоторого превосходства, которая иногда прослеживается между хорошим театральным артистом, снимающимся в кино, и хорошим театральным артистом, в кино не снимающимся. Все артисты театра сниматься в кино не могут. И не должны. Уровень таланта не всегда определяется сотрудничеством на киностудии и тем более популярностью у массового зрителя. И все же театральный актер, снимающийся в кино, тренирует некие качества, о которых может забыть в потоке сценических будней его собрат, не связанный с кинематографом; как и киноактер, не связанный с театром, похоже, не разовьет свою нервную систему, свою волевою биологическую заразительность до уровня своего талантливой театрального коллеги. ■■?!.\*■> 1эы>■

19\*-2517291

На занятиях режиссурой в ГИТИСе я пробовал разрабатывать у актеров механизм адаптации к постоянно изменяющейся обстановке. Учебный отрывок, хорошо проработанный до действенной линии, сорганизованный на основе тщательного психологического анализа, мы переносили из одной репетиционной комнаты в другую, меняя пространственные ориентиры, кубатуру самого помещения и даже расстановку мебели. Мы как бы проверяли истинную надежность (правдивость) нашего сочинения — качества нашей актерской органики, нашу гибкость и склонность к импровизационному образу сценической жизни.

Если артист владеет основами современного психологического театра, он в любой изменившейся обстановке будет действовать естественно и органично, корректируя (видоизменяя) свою пластику, работу голосовых связок, нервную активность и многие другие биологические механизмы. Самое страшное в театральной практике — когда по каким-либо причинам репетиция переносится со сцены в небольшое пространство репетиционной комнаты, а артисты продолжают действовать и обмениваться информацией так, как будто бы ничего не изменилось. В последние годы я беру на себя смелость (тут есть некоторый риск) лишить подобную репетицию «воспоминаний» о сценическом пространстве и предлагаю решительно соотнести все актерские деяния с новой «средой обитания».

В моей методологии частая смена обстановки при работе над спектаклем имеет существенное значение. Я имею в виду не только геометрическую кубатуру репетиционного помещения, но и присутствие разного количества разных людей на репетиции и изначальное настроение, с которого начинается поиск новой, сегодняшней правды. Такое погружение актера в разнообразные условия жизни при неизменной сверхзадаче воспитывает у него помимо обостренного чувства правды еще и уверенность в возможностях собственного организма. Воспитывается актерская отвага, вне зависимости от кинематографических успехов. Актер приближается к существованию на сцене по системе свободно импровизируемых зигзагов.

Зигзаг в режиссуре и актерском существовании — это инструмент познания современного мира, наш макро- и микрокосм: «Я, действующее лицо, не раскрываю до конца своих тайных намерений. (Возможно, я и сам до конца не понимаю пока, чего хочу, — такое случается в жизни сплошь и рядом.) Я — в поиске. Я ищу действие, необходимое мне в данных предлагаемых обстоятельствах, чтобы добиться той цели,

которая возникла в моем сознании. Я наношу тайные и явные удары по организму своих партнеров и собственному сердцу. Мои удары зависят от той реакции, что появляется у лиц, причастных к моей сценической жизни, и в зависимости от их ответных мер я видоизменяю свое мышление, иначе

перемещаюсь во времени и пространстве, а также корректирую собственную логику поведения. Я твердо знаю, моя логика — есть моя ахиллесова пята. Ее не должны познать мои партнеры, ее не должны заранее «просчитать» зрители. Непредсказуемость — моя свобода. Пока я опережаю моих партнеров и зрителей, я свободная и сильная личность. Закономерность моих помыслов и поступков может быть постигнута ими лишь задним числом. И никак иначе. Неожданному изменению в способах моей сценической атаки зритель сначала должен удивиться и только потом понять всю закономерность и правдивость моего поступка, слова, движения. (Но уже после того, как я их совершу, никак не раньше.) Протяженность (условно) одного прямого отрезка после совершаемого мной зигзага должна измеряться возможностями зрительского прогноза. Совершив зигзаг в своем поведении, я иду новой дорогой, и мой зритель, радуясь этой новой правде моего существования, устремляется вслед за мной. В любви и согласии движемся мы в одном и том же направлении до тех пор, пока зритель меня «не догонит». Как только он познает и оценит мой новый способ существования, я должен расстаться с ним и совершить новый зигзаг. Это «предательство» во имя любви к зрителю. Допускаю, что через некоторое время он снова догонит меня и я совершу новый зигзаг. Допускаю, что через некоторое время зритель привыкнет к свойственным мне изменениям, и тогда я во что бы то ни стало обязан почувствовать это мгновение, эту адаптацию ко мне и моей актерской манере. Если я почувствую, что «запеленгован» и «просчитан» зрителем или приближаюсь к этому опасному пределу, я обязан разрушить возникшую ритмичность моих зигзагов и (одно из двух) либо резко изменить их продолжительность (протяженность), скажем, сделать их короче, острее или (более предпочтительный вариант) выйти на абсолютно «прямую линию». Я имею в виду полную и решительную остановку, нулевой режим, статику, временное выключение из системы каких-либо активных действий. Это период внутренней «перегруппировки сил». Время созерцания и накопления энергии».

Последний тезис моего «актерского» монолога кажется мне особенно любопытным. Он связан с «законом симметрии» — так остро-

293

можно (и очень субъективно) пытаюсь сформулировать я подмеченную мною в театре странную закономерность: самое прекрасное, самое интересное сценическое качество, как правило, имеет свою противоположность, которая может быть не менее интересной и важной для искусства. Иными словами, нас может радовать не только позитивное явление, но и явление со знаком минус. Так, например, изысканный вкус — продукт редкостный и дорогостоящий, но не меньшую ценность может представлять на сцене и дурной вкус, разумеется, доведенный в своей дурноте до эстетической завершенности. Подлинный актерский профессионализм, я подозреваю, может иметь в театре свою замечательную противоположность. Мы любим актера, который многое умеет, но можем залюбоваться и актером, у которого вообще ничего не получается.

Я сталкивался с проявлением редкого по своей комедийной новизне эффекта, когда у артиста все валилось из рук: он ставил перед собой прекрасные задачи, и ни одна из них не получила сколько-либо вразумительного решения. Сплошное «невезение».

Это происходило в стенах ГИТИСа, где я долго бился над тем, чтобы закрепить этот оглушительный комедийный эффект, но у меня ничего не получалось. Я не сумел добиться устойчивых результатов и понял лишь, что такое выразительное «неумение» должно зиждиться на столь блестящей внутренней актерской технике, на таком фантастическом мастерстве и комедийной интуиции, что, очевидно, это дело будущего. Как режиссер, я до него не дотянулся, хотя и наметил несколько предварительных заданий актерам с целью сосредоточить свое внимание на моделировании некоторых редко встречающихся психологических состояний. Например, задание «потерять серьез», то есть засмеяться так, как смеется только дилетант или самодеятельный актер. Эта разновидность «нервной разгрузки», свойственной вообще любому человеку, пока не дается в руки актерам. Иногда это получается у Чуриковой в «Трех девушках», но не всегда. Иногда она сбивается на обычную улыбку и делает то, что умеют делать все актеры.

Возвращаясь к «закону симметрии», хочу заметить, что, как интересен нам театральный образ, находящийся в непредсказуемой динамике, точно так же интересен и герой, находящийся в глухой и безнадежной статике.

Большой артист может довести зрителя до такого сопереживания и интереса к его персоне, что зрителю будет любопытнее неподвижная

294

зона в его жизни, чем активные или даже неистовые поступки других актеров. Яркий тому пример — поведение Акима (И. В. Ильинского) в знаменитом спектакле Б. И. Равенских «Власть тьмы» Л. Толстого. Я уже плохо помню спектакль, но неподвижная, согбенная фигура Акима, воссе-

дающего на печи в течение долгой и бурной сцены, запомнилась на всю жизнь. Об этой мизансцене не раз писали наши критики. Ильинский сидел неправдоподобно долго, почти затылком к зрителю, и все взоры были прикованы к нему одному.

Зигзаг в нашем сценическом существовании ни в коем случае не должен являться каждый раз продуктом математически выверенной режиссерской конструкции. Какие-то основополагающие сюжетные повороты при организации «коридора» мы, естественно, должны спланировать заранее, но чем больше мы оставим белых пятен для самостоятельного и свободного актерского движения, тем ярче и богаче может быть конечный результат.

Сами по себе зигзаги в отрыве от острых жизненных обстоятельств могут показаться набором метаний, «мельтешений» и даже своеобразным актерским кокетством. Движение по зигзагообразной линии интересно для зрителя лишь в том случае, когда она — есть следствие мучительного поиска, когда личность, его совершающая, находится в особо сложных, экстремальных условиях.

Как-то на заседании кафедры режиссуры в ГИТИСе, когда обсуждался вопрос об основных направлениях нашего искусства, я осторожно заметил, что сейчас в режиссуре главное — чтобы зрители не уходили в антракте.

Сегодня мы не имеем права вообще что-то повествовать, вести эдакий неторопливый пересказ сюжета в призрачной надежде, что мы всегда и во всем интересны для нашего зрителя. Следует признать: очень часто сегодня мы становимся для него не совсем интересными, а иногда просто неинтересными. Количество зрелищных аттракционов возрастает. К старым способам времяпрепровождения постоянно добавляются новые. Чтобы встретить во всеоружии видеокассетное «нашествие», мы обязаны научиться рассматривать (а стало быть, формировать) жизнь наших театральных героев по каким-то новым, обостренным параметрам. Ситуация, возникающая сегодня на сцене или киноэкране, должна, попросту говоря, выглядеть так, чтобы от нее не возможно было оторваться.

295

Для этого, на мой взгляд, надо соблюсти три необходимых условия. Первое: обстоятельства, в которые попадают наши герои, должны оборачиваться для них режимом крайнего внутреннего напряжения. (Лучше — сразу, без экспозиции, как в гоголевском «Ревизоре».) Второе: ситуации, в которых оказываются наши герои, должны вызывать обязательное зрительское сопереживание. Независимо от актерской заразительности, экстремальные обстоятельства должны так или иначе касаться людей, собравшихся в зале. Экзотика и этнография допустимы как декоративные приправы, но суть ситуации всегда должна задевать зрителя за живое, то есть касаться жизненных обстоятельств, в которые он сам уже попал, попадает или легко может попасть. Наконец, третье: выход из создавшейся ситуации должен быть непредсказуем. Не обязательно в сюжетном плане. На сцене и на экране очень часто важен способ выхода из ситуации, важно, как актер совершает поступок.

В пьесе Брехта можно заранее сказать зрителю: «Смотрите, сейчас он его убьет». И зрителя тотчас начнет интересовать уже не сам факт, а то, каким непредсказуемым образом этот факт материализуется на его глазах. Очень интересно в театре не знать последствий какого-либо актерского намерения, но не менее интересно и заранее знать все последствия и наблюдать лишь за движением артиста по лабиринту возможных вариантов, с тем чтобы реализовать это известное нам намерение.

Рассматривать сценическое действие как монтаж экстремальных ситуаций учит нас всякая хорошая драматургия. Всякая по-настоящему талантливая пьеса организована именно по этому принципу.

«Я пригласил вас, господа, с тем, чтобы сообщить вам пренеприятное известие: к нам едет ревизор». После этой и последующих реплик Гоголь предлагает нам воспроизвести на сцене крайне напряженное и лихорадочное созидание. Понимая уязвимость городского хозяйства, Городничий и его компания должны пуститься в отчаянную борьбу, не больше не меньше как за собственную жизнь. Но и Хлестаков перед встречей с Городничим находится в безвыходной ситуации, которая усугубляется угрозой тюремного заключения.

Классическая драматургия всегда представляет нам возможность существования на пределе человеческих возможностей. А дальше все зависит от нас — научимся мы в каждом конкретном случае разворачивать сценические события в динамике, захватывающей сегодняшнего

296

зрителя, или собьемся на пересказ знакомых сюжетных построений — тут вопрос упирается в нашу профессиональную оснащенность и главным образом в отпущенный нам талант.

Что понимать под экстремальной сценической ситуацией и каким образом формировать ее экстремальную суть применительно к современному зрительскому опыту — опять-таки вопрос нашей режиссерской квалификации. Экстремальная ситуация вовсе не синоним обязательной беготни, сти-

хийных бедствий и громких выстрелов. Пьесы великого Чехова построены, например, по законам предельного внутреннего напряжения. Чеховские герои переживают, как правило, период мучительного поиска, иногда смешного и бессмысленного; отсутствие ясной цели, ограниченность возможных вариантов, внешне будничные и даже сонный покой — все это наполняет трепетные сердца чеховских персонажей неслышимым и затаенным страданием. Неглупые люди совершают множество глупых, смешных и никчемных поступков, однако делают и отчаянные попытки разорвать цепи обстоятельств, обрести надежду, заполнить свой бесславный путь и пере-Ц дать будущим поколениям жажду высокого человеческого дерзания.

Чтобы превратить чеховский сюжет в монтаж экстремальных ситуаций, рассчитанных на современного зрителя, одной веры в гениальность Чехова мало. Сказать, что необходимы режиссерский талант, соцветье актерских дарований, множество счастливых совпадений, а главное, особо острый, глубинно-психологический стиль современного постановочного мышления — значит ничего не сказать. Однако и перечислить все факторы, замешанные в подобном созидании, не представляется возможным. На это просто не хватит сил, бумаги и ума. Посему хочу коснуться лишь одного постановочного механизма, который, возможно, является хоть и не самым главным, но достаточно сильным подспорьем.

Борис Леопольдович Левинсон рассказал мне однажды о памятном ему и многим студийцам спектакле «Три сестры» в драматическом отделении студии Станиславского в 1938 году. Тяжелобольной К. С. Станиславский принимал уже готовую работу, которая велась под руководством М. Н. Кедрова. Учебный спектакль радовал всех своими несомненными достоинствами, были все основания рассчитывать на благосклонность Константина Сергеевича, но перед самым началом показа, когда уже воцарилась гробовая тишина, случилось непоправимое. Один из участников спектакля, не справившись с волнени-

297

ем, вынырнул из-за кулисы и слегка передвинул в сторону стул, что самое ужасное — всего на три-четыре сантиметра. Эта невинная акция вызвала неожиданный гнев у великого реформатора русской сцены. Стукнув ладонью о стол, Константин Сергеевич гневно произнес приблизительно следующее: «Что же это у вас за артист такой?! Если стул стоит на этом месте, он играть, видите ли, может, а если в трех сантиметрах левее — уже не может?! Попрошу немедленно стул убрать вообще, шкаф передвинуть направо, диван налево. Быстро ликвидировать окно — там будет дверь...» — и так далее, пока обстановка на сцене не видоизменилась полностью. После этого Константин Сергеевич потребовал немедленно начать спектакль, и он действительно начался, но уже не как просто хороший, добротный поставленный спектакль, а как некое театральное чудо, воспоминание о котором на долгие годы сохранили все его участники и немногие присутствующие зрители.

Нетрудно догадаться, что это историческое зрелище было единственным в своем роде, и повторить его не удалось. К хорошо разработанной действенной основе студийного спектакля добавился неуверенный поиск в незнакомом пространстве, напряжение и отчаянная борьба с этим напряжением; появились странные, бесконечные правдивые детали в неожиданных мизансценах, уникальные, сиюминутно рожденные интонации и многие, многие другие нюансы. Спектакль превратился в сплошной поток экстремальных ситуаций, заморозив всех своей ошеломляющей правдой и необычной внутренней динамикой.

Режиссура студии, естественно, не сумела зафиксировать все эти очень сложные и новые для нее подробности внутреннего человеческого движения, как не позволила повторно воспроизвести этот спектакль и актерская техника студийцев 1938 года.

Явление поучительно. Огромную роль здесь, конечно, сыграл повышенный «выброс» нервной актерской энергии. Этот мощный источник театральной заразительности создает определенные трудности в самой репетиционной методологии. Но искусство моделирования глубинных процессов нервного свойства, замешанных на натуральном «топливе», на реальных биоэнергетических реакциях человека, — это искусство нам необходимо осваивать настойчиво, целеустремленно, шаг за шагом постигая тайны актерской волевой организации. В каких-то деталях зрителя можно «обмануть», но сама по себе энергия не поддается имитации. В зале с нормальной театральной кубатурой зритель кожей ощущает температуру всех протекающих в нем нервных

298

процессов, четко и недвусмысленно ощущая каждый раз ее повышение или понижение.

Давайте вспомним: когда актер осуществляет срочный (аварийный) ввод на большую и сложную роль в незнакомом ему спектакле, он, как правило, прилично играет этот самый первый, страшный для него спектакль. Зато в последующих спектаклях тот же самый актер, освоившись в предлага-

емых обстоятельствах и не имея проработанных действенных опор, наигранных рефлексов и прочего оснащения, уже так сыграть ту же роль не может. Нет сомнений, что в этот первый, аварийный спектакль вводятся дополнительные энергетические мощности, рожденные экстремальными обстоятельствами срочного ввода. И зрителю передается это необычное возрастание внутреннего актерского волнения, что имеет свои градации и степени, многие из которых лежат за пределами технических возможностей обыкновенного актера.

На первом спектакле входящий актер проходит целую серию тревожных и напряженных поисков «правильного» пути. Освоившись в спектакле (выучив этот путь), выработав линию поведения, актер скорее «рассказывает» зрителю о своем волнении, чем воспроизводит его реально. Он и рад бы снова вернуть тот уникальный по своей заразительности способ нервного зигзагообразного поиска, но, увы, не умеет этого сделать, не умеет «запустить в дело» глубинные нервные центры своего организма, не умеет до них дотянуться. Здесь мы приближаемся к очень сложным проблемам контроля над собственной психикой, которые вплотную, вероятно, смыкаются с техникой современной аутогенной тренировки в ее самых усложненных формах.

Печально (!), но одной режиссерской изобретательности для монтажа экстремальных ситуаций на сцене недостаточно. Подлинный «экстремизм» ситуации может возникнуть, лишь когда в дело вступает реальная актерская энергетика. Наша режиссерская задача — выстроить для актера «взлетную полосу», и подальше от «постановки интонаций»! Если мечтаешь о плотном сближении с актером, научись удаляться от него, смотри на него внимательно и увеличивай дистанцию между ним и собой, дари ему веру в свободное пространство «между жизнью и смертью». Пусть делает все, что Бог на душу положит. Одаренному и чистому человеку в душу залетают хорошие семена. Если актер поверит в себя и в чистоту собственной души, то обойдется без ; мелких мизансценических подпорок, весело отбросит их прочь и от-

299

правится самолично по лабиринту непредсказуемых поисков, потерь и обретений.

Чтобы познавать мир, чтобы развиваться и совершенствоваться не только на сценических подмостках, мы должны совершать смелые зигзаги в своем развитии. Применяя научную терминологию, мы должны вводить в наше театральное сознание «новые программы», знать и использовать «теорию игр». Творческий акт немислим как простой и однородный в своей основе эволюционный процесс. Эволюция как таковая может обернуться пассивным приспособлением к жизненным условиям. Простой, удобно планируемый и хорошо познаваемый процесс созидания можно обозначить прямой и округлой линией, а смелый бросок к совершенствованию нашего духа и бытия можно передать лишь как смелое чередование новых направлений поиска — как систему непредсказуемых и ритмичных зигзагов.

## О. Л. Кудряшев СЦЕНИЧЕСКАЯ АТМОСФЕРА И «ЛИЦО АВТОРА»

Кажется, нет более загадочного и неуловимого понятия в режиссерской технологии, чем атмосфера. С другими элементами театрального спектакля как будто проще — их можно определить и почти сразу проверить на площадке с той или другой степенью точности. С атмосферой все обстоит иначе. Она создается постепенно и, что самое трудное, складывается из множества элементов, заданных автором и сочиненных режиссером. Теоретически в этом вопросе тоже нет достаточной ясности. Это понятие почти невозможно определить, уложить в словесные формулы. Оно ускользает от однозначной прямолинейности, дразнит своей изменчивостью, непостоянством и зыбкостью.

М. А. Чехов в своей книге «О технике актера» признает за атмосферой главенствующее положение в сценической иерархии элементов, считая ее душой и сердцем театрального произведения. Более того, он полагает, что «отдельные актеры с их чувствами не больше как часть целого. Они должны быть объединены и сгармонизированы, и объединяющим началом в этом случае является атмосфера спектакля.

Спектакль, лишенный атмосферы, неизбежно несет отпечаток механичности», — продолжает свою мысль великий русский актер и педагог. «Дух в произведении искусства — это его идея. Душа — атмосфера. Все же, что видимо и слышимо, — его тело.» Определение, несмотря на всю его метафоричность, совершенно точно отражает значимость атмосферы в общем строе спектакля.

Более сухо, технологичнее пытается определить этот элемент А. Д. Попов: «Через взаимодействие человека с окружающими людьми и обстановкой возникает сценическая атмосфера. Характер мышления человека, темпо-ритм его жизни, и, наконец, психофизическое самочувствие способствуют выделению атмосферы времени, в котором он живет...»<sup>1</sup>

Но даже здесь речь идет, скорее, о том, какими средствами можно приблизиться к ней, чем определяется само понятие.

Примеры такого рода можно было бы продолжить, но дело не в этом. В конечном счете, не так уж важна точная, строгая формулировка. Да и возможна ли она? Сейчас нам интересно понять причины такой неуловимости. А они, пожалуй, заключаются в тончайших и легко разрушаемых внутренних процессах актера на сцене, в множественности его связей с окружающим пространством и партнерами, в сложнейшей соотношенности человека-артиста со временем. Причем, это последнее совсем не следует понимать только как темпо-ритмическую окраску спектакля. Скорее — это «время историческое» (термин Г. А. Товстоногова), включающее в себя социальный опыт артиста, то есть знания прошлого, сиюминутность настоящего и предощущение будущего.

Учитывая все это, попробуем рассмотреть понятие атмосферы в трех аспектах, совсем не пытаясь дать какое-либо научное определение. Конечно, атмосфера многослойна, мы же выделим только три основные ее характеристики. Пространственная — соотношенность внутренних процессов с пространством, средой жизни на сцене. И не только соотношенность, но и сращение, конфликтное или «унисонное», психологического переживания роли с пространством спектакля. Или иначе — не просто сращения, но постоянного, динамического взаимодействия этих двух показателей. Временная — темпо-ритмический и «исторический» (термин условный) уровни каждой роли и спектакля в целом. Психологическая — в связи с двумя предыдущими характеристиками — умение ввести в свою роль, насыщенно и определенно, пространственно-временной комплекс спектакля.

Само собой разумеется, что понятие атмосферы, взятое в этих трех аспектах, самым тесным образом связано с авторскими «заданиями» и их преломлением в режиссерском решении. Способность постановщика уловить в драматургии материал для организации всех трех компонентов атмосферы в конечном счете и характеризует ее богатство или бедность. Конечно, «лицо автора», то есть изначально заданный и угаданный образный строй, определяет не только атмосферу в любых ее характеристиках, но и диктует решение спектакля в целом во всем его художественном единстве. Сейчас же понятие атмосферы выделяется из целостного авторского мира, восстанавливаемого на сцене, достаточно искусственно, для более удобного рассмотрения. При этом мы всегда держим в уме именно целостность пьесы и спектакля, из которой мы вычленили этот элемент.

Эту очевидную истину следует тем не менее оговорить, так как иногда возникает как бы независимая, «самоценная» якобы «атмосфера» спектакля или отрывка, построенная (именно построен-

---

<sup>1</sup> Попов А. Д. О художественной целостности спектакля. М., 1959. С. 93.

ная) серией постановочных приемов, изначально отторгающая от себя актера, который не сумел или не захотел в нее «вписаться».

Это совсем не значит, что на постановочных средствах режиссера лежит запрет. Сегодня пробуждается острейший и закономерный интерес к расширению режиссерской технологии и обогащению арсенала средств постановщика. И этой стороне обучения молодого режиссера в театральной школе уделяется большое внимание. Тем не менее краеугольным камнем при создании сценической атмосферы, как и при построении спектакля в целом, был и остается актер со всеми присущими ему возможностями и недостатками. (Под недостатками мы имеем в виду чисто человеческую способность артиста не только создать, но и, к сожалению, разрушить целое в силу усталости, амортизации сценического рисунка, потери интереса или недостаточности активного, внутренне непрерывно развивающегося и растущего решения и т. д.)

Все три характеристики атмосферы не просто так или иначе связаны с актером, но оживляются, «динамизируются» им. Хотя опять же надо оговорить, что актерские средства выражения должны быть тесно связаны с режиссерскими приемами создания спектакля.

Другой важный момент — атмосфера может быть единственным элементом театрального спектакля, который создается почти на равных усилиях нескольких творцов: художником и композитором, актером, режиссером. У каждого из них своя сфера приложения сил, свои выразительные средства. Так, сценическая среда — прерогатива сценографа, а временные характеристики могут быть мощно поддержаны композитором. Хотя это не исключает их «присутствия» и в других компонентах атмосферы. И здесь интересно понять принципы и законы, по которым актер сосуществует в этой группе сотворцов, объединенных замыслом и волей режиссера — необходимого лидера этого коллектива. Другими словами, артист-исполнитель находится в постоянном «силовом поле», создаваемом качественно разными искусствами. Не учитывать эти воздействия он не может. От его способности полноценно, глубоко и эмоционально воспринять художественную информацию, идущую от его коллег, зависит в конечном счете богатство сценической атмосферы. Да и не только атмосферы. Поэтому, кстати говоря, художественное развитие актера в самом широком смысле, эмоциональная способность полностью включаться в другое, смежное искусство — качество, имеющее сугубо практическое, профессиональное значение.

Естественно, что эта проблема велика и многообразна, и в рамках статьи можно наметить только ее контуры, коснуться только некоторых сторон ее создания.

...Режиссер открывает пьесу, которую ему предстоит ставить. Первые строки: название, авторское определение жанра, перечень действующих лиц, первая ремарка...

Когда же рождается это самое начальное предощущение атмосферы? Не знание ее — именно предощущение. Наверное, уже в этом как будто служебном тексте таятся некие ее крупинки. И это действительно так, если понимать под атмосферой крупные пласты авторского мироощущения, эмоционального восприятия мира, жизни, людей, воздуха эпохи и многого другого, что составляет особенность авторского стиля. У большого автора нет проходных мест, случайностей.

В самом деле, почему у А. П. Чехова в его пьесе «Вишневый сад» жанр обозначен как комедия? Вопрос, над которым бьются много лет практики и теоретики. Почему в списке действующих лиц Раневская названа помещицей, а Гаев — только «брат Раневской», хотя у него такие же права на имение, как и у Любви Андреевны?

А первая ремарка: «Комната, которая до сих пор называется детской. Одна из дверей ведет в комнату Ани. Рассвет, скоро взойдет солнце. Уже май, цветут вишневые деревья, но в саду холодно, утренник. Окна в комнате закрыты». Уже здесь огромное количество важнейших сведений, причем предельно конкретных: и время года, и время дня, и погода, и цвет, и фактура...

А почему Чехов начинает свою пьесу в детской? Почему ему важно, чтоб ее исход пришелся на рассвет, перед самым восходом солнца? Почему весна и холод, цветет вишня, а на улице мороз?

Писатель лаконично, эскизно наметил сразу ни на что не похожую атмосферу этого времени, дома. Скоро в нее войдут люди, и она заживет, задышит. А мы пока сразу отметим для себя, что все в этом описании противоречиво, конфликтно. И в этом плане ни одна деталь не может быть пропущена. Это совсем не значит, что все должно быть буквально воссоздано, но мы уже ощущаем аромат этой среды. Автор как бы сделал нам свою первую «прививку». Мы невольно начинаем втягиваться в пространство и время этой замечательной пьесы.

П. Брук заметил: «Самое главное — установление человеческого контакта, а если его нет, то все происходящее уже не имеет ничего общего с теорией театра. Театр начинается с этого любопыт-

ного явления: человеческое существо оказывается в новых, более интимных отношениях...»<sup>1</sup>. П. Брук говорит об установлении в новом пространстве каждый раз новых человеческих отношений. Он размышляет об удивительном феномене освоения пространства художником и зрителем, о проблеме, которой заняты сегодня многие практики театра во всем мире. Появился даже особый, неожиданный термин для обозначения этого явления — «переживание пространства». Не вживание, не освоение, не подчинение, а именно переживание! То есть то, что дает исключительно сильный импульс эмоциям субъекта.

Что же вкладывается в это определение и в чем причина столь острого воздействия на нас среды сегодня? Это большая тема для специального исследования. Нам она интересна только с точки зрения создания все той же атмосферы.

Отчетливо ясно стало сегодня, что современный человек начал воспринимать острее, глубже, драматичнее не просто мир, но среду своего проживания. Действительно, мы стиснуты стенами, унифицированностью современной жилой и общественной архитектуры, стандартностью бытовой эстетики. Происходит постоянное, хроническое невосполнение определенных эстетических потребностей. Глаз устаёт от безликости, мы начинаем сознательно или бессознательно протестовать против нарастающей мертвенности среды, которая не только теряет выразительность, но и просто физически сокращается — становится все меньше широких улиц, бульваров, малолюдья.

Может быть, именно это стало причиной столь острого и драматургического восприятия пространства? Или жажды его небанальности? И как скрытый ответ на создавшуюся ситуацию — все шире, виртуознее, изощреннее становятся игры с театральным пространством сценографов. А отсюда — все более утонченными взаимодействия актёра со средой. И, конечно, зрителя. Тем более, что по авторитетному свидетельству известного искусствоведа, характер общения между сценой и залом «приобретает особо акцентируемое значение, ...подразумевая такую коммуникацию между ними, которая предполагает полноправие взаимной активности, свободную возможность отве-та...»<sup>2</sup>.

Другими словами, ощущение и «переживание» пространства, степень его воздействия сегодня являются важнейшей составной частью театрального спектакля. Или, если сузить проблему, — первым и очень важным компонентом рождения сценической атмосферы. «Переживая» пространство, мы втягиваемся в его «воздух», начинаем ощущать ту особую волну, на которую нам надо настроиться, чтобы полностью впустить в себя театральное зрелище.

Конечно — это хрестоматийно — атмосфера полностью задышит с появлением живого артиста, с того, что П. Брук называет установлением человеческого контакта, возникновением новых, более интимных отношений. Но, оживляя пространство, актёр неминуемо вступает с ним в свои, «рабочие» отношения. Среда неумолимо и мощно воздействует на него, формирует определенные и не всегда предусмотренные нюансы его поведения. Она или сольется с актёром или нет. Здесь многое зависит от него, от его художественного чутья, от его умения почувствовать образную среду, наконец, от его способности услышать автора вместе с режиссером, художником и композитором. Ведь так или иначе, но атмосфера непременно заложена изначально автором. Иногда открыто и настойчиво, как это бывает, к примеру, у Б. Брехта: здесь мир оголен и объяснен сразу, никаких загадок и тайн для зрителя оставаться не должно. В других случаях — просто и строго, без претензий, с единственным желанием воссоздать как можно подробнее реальную жизнь. Пример тому А. Н. Островский. А есть другие драматурги, у которых существует некая скрытность, «мимоходность» упоминания волнующего автора пространства. Вроде бы — может быть так, а может быть иначе... К такого рода драматургам принадлежит Антон Павлович Чехов. Он как бы ни на чем не настаивает, ничто не педалирует. Но как объемён, загадочен и глубок пространственный мир его пьес! Как важна там каждая деталь, какой огромный смысл заложен в каждой ремарке.

Итак, в самом деле: почему «Вишневый сад» начинается и кончается в детской? Какая в этом художественная тайна? И почему, в сущности, непритязательное, как бы случайное и столь знакомое пространство столь неожиданно и парадоксально соотносится с глубинным смыслом пьесы? Мы привыкли уже к формулировке, что «Вишневый сад» — пьеса о кризисе целого общества, об умирании целого класса и т. д. Эта формулировка глобальна, широка, социально значима. А пьеса начинается в детской! В детскую комнату вступают ее герои, приезжая после многих лет отсутствия, из нее они уходят в неизвестность...

Д. Стрелер в своих записках о «Вишневом саде» подчеркнул, что практически все постановки пьесы обходят это указание. Мы видели просто комнату, воссозданную более или менее убедительно,

<sup>1</sup> Художники театра и кино. М., 1984. Вып. 6. С 305.

<sup>2</sup> Михайлова А. Пустое пространство // Художники театра и кино. Вып. 6. С.217

но «пластического ощущения детства нет нигде».

В этом факте интересно разобраться, потому что чеховское указание пространства, места действия очень часто игнорируется, и мы проходим мимо целого образного пласта, столь важного для понимания труднейшей пьесы.

Первое, что просится, — крепко связать эту комнату с Раневской, с ее погибшим сыном Гришей. Но тот же Д. Стрелер идет смело дальше, сплавляя в образном решении пространства историю поколений этого дома: «...в сущности, это детская только двух детей — Любы и Гаева... Люба и Гаев постепенно найдут свое потерянное детство, не только глядя в рассветный сад. Они найдут его, живя среди призраков, которые остались от их погребенного временем детства»<sup>1</sup>.

Один последовательный и смелый режиссерский допуск, основанный на внимательном чтении пьесы, и возникает ни с чем не сравнимая, удивительная, трогательная и парадоксальная одновременно атмосфера спектакля в точно решенном пространстве. Любовь Андреевна и Гаев втиснутся у Стрелера в карликовые белые парты. Продолжая разговор, она нальет чай в игрушечные чашки, он испачкает чернилами пальцы, как когда-то... А рядом — огромный белый, «взрослый» шкаф мамы, который Гаев откроет, повернув ключ. И шкаф «распахнется от того, что там куча вещей, которыми он набит до отказа, и они сразу же хлынут на пол мягкой, пыльной лавиной... И тогда комната покажется чем-то вроде кладбища времени, и тщетно Варя, а потом Люба и Гаев будут пытаться навести в ней порядок»<sup>2</sup>.

Место действия, среда обитания определила у Д. Стрелера сразу много компонентов атмосферы — и ритм физических действий, и характер приспособлений и, наконец, очень важно — природу самочувствия героев. Они, взаимодействуя, усиливают атмосферу спектакля. К этому строю атмосферы Д. Стрелер подключает еще более серьезные и значительные проблемы, поднятые в «Вишневом саде», — идеи игры, возраста и времени!

Время мы можем назвать следующей важнейшей характеристикой авторской атмосферы. Оно слитно сосуществует с пространством пьесы, особый мир пьесы и спектакля. Так у Стрелера детский уголок, детские вещи, предметы прошлого и тот же шкаф, которому сто лет и «который продлевает время этой комнаты, отсылает нас во времена еще более отдаленные»<sup>3</sup>, образуют мощную перспективу «исторического времени» (Г. А. Товстоногов). Без ощущения времени как истории, то есть соединенности прошлого, настоящего и будущего, без наложения этих этапов друг на друга не может существовать подлинная и глубокая сценическая атмосфера. Историческое время делает ее устойчивой и определенной. «Ощущение исторического времени, значительности судеб людей, которых история захватила в свой водоворот (а некоторых переехала), — вот что особенно дорого в художественном образе. Миновать все это и строить образ, отталкиваясь только от сегодняшних, непосредственных побуждений? Каков же художественный и социальный вес такого создания? Нет, надо искать именно сопряженности»<sup>4</sup>.

Речь идет об образном строе спектакля. Но с равным успехом мы можем приложить это определение, эту «сопряженность» и к сценической атмосфере. Более того, «сопряженность», как гибкое и постоянное взаимодействие сиюминутного актерского действия с просвечивающей временной перспективой, создает динамику атмосферы, ее напряжение. Но «историческое время» нельзя понимать только как социологический, исключительно научный термин. В конечном счете, его привносит сам зритель, его социальный опыт, знание, культура.

Это, скорее, ассоциативный ряд, возникающий от другого рода сопряженности — зрительского опыта и непосредственной сценической жизни. Нам кажется, что Г. А. Товстоногов имеет в виду и такое понимание этого термина — сугубо личного, субъективно-исторического, если так можно выразиться. Оно у каждого свое, как есть своя, личная, история, свое прошлое и свое будущее, как есть интереснейшее, персональное, личностное «историческое» бытие каждого героя пьесы. В самом деле, разве сопряженность сиюминутной, настоящей жизни Раневской с ее парижской историей или с ее будущей жизнью во Франции после продажи имения и вишневого сада не создают особую «вибрацию» атмосферы спектакля? Или предощущение будущего Гаева в уездном банке не влияет на наше эмоциональное восприятие атмосферы? А разве прошлое Ермолая Лопухина, неумытого «мужичка» с разбитым в кровь лицом, не стыкуется с его настоящим крупного коммерсанта, хозяина и не создает в наших ощущениях некую динамику атмосферы?

<sup>1</sup> Стрелер Д. Театр для люден. М., 1984. С. 210.

<sup>2</sup> Там же. С.210

<sup>3</sup> Там же. С.210

<sup>4</sup> Товстоногов Г. А. Заметки о сценической образности // Театр. 1984. №.3. С.60.

Примеры эти можно продолжить, взяв для рассмотрения практически каждый персонаж пьесы. И в каждом случае мы увидим, что временная перспектива, заданная автором, учтенная режиссером и актерами, создает огромную амплитуду сценической атмосферы.

Но помимо выделенного особо исторического времени в пьесе обязательно присутствует и время конкретное, как бы сиюминутное, взятое тоже в определенной протяженности. В этом смысле Чехов — один из самых точных авторов. «Вишневый сад» начинается в мае и кончается в августе, после торгов. Конец весны — начало осени. Основное действие происходит летом. Природа, ее циклы, постоянное воздействие ее на человека — фактор значительный в любой пьесе А. П. Чехова. Она меньше всего фон для действия. Природа выступает как один из существеннейших эмоциональных возбудителей. Не учесть этого, не прислушаться к автору в этом моменте при построении сценической атмосферы невозможно и чревато большими художественными потерями.

Но у Чехова нет требований натуралистического воспроизведения природной среды. Она всегда чуть образно «деформирована» и создает слегка нереальную «оптику» восприятия. В «Вишневом саду» это доведено до высочайшей образной силы. Здесь природная среда выступает уже неким громадным и даже как бы отчужденным от человека фактором. В имении Раневской и Гаева странный воздух, создающий оптические обманы, иллюзии: в холодном, но облитом белым цветением саду можно увидеть, как идет по дорожке покойная мать, где-то на горизонте маячит большой город, который, как некий мираж, виден только в определенную погоду. Здесь странные деревья, «с каждой вишни в саду, с каждого листка, с каждого ствола» могут глядеть на вас человеческие существа, и можно слышать голоса живых душ, стоит только прислушаться. Здесь невероятный, фантастический вишневый сад, равного которому нет в губернии, дававший сказочные урожаи, — сушеную вишню продавали возами. Здесь с неба время от времени раздается странный звук, похожий на звук лопнувшей струны, — то ли глас небесный, то ли бадья в шахте сорвалась. Здесь все обильно, полнокровно, прекрасно и... призрачно. Почти сказочная атмосфера окутывает эти места. И действительно трудно, почти невозможно представить себе дачников, сидящих на балконе и пьющих чай из самовара или разводящих вишню исключительно в коммерческих целях. Эта картина неестественна, она никак не вписывается в мир вишневого сада. Можно понять Раневскую и Гаева: «дачи и дачники — это так пошло». Это не только пошло, это ненормально для этого фантастически прекрасного уголка России.

А был ли он? И не придуман ли он Чеховым? Ведь заметил же ядовито Бунин, что, вопреки Чехову, нигде не было в России сплошь вишневых садов: только часть помещичьего сада отводилась под вишню. Да и ничего особенно прекрасного нет в вишневых деревьях, совсем некрасивых, корявых, с мелкими листочками...

Может быть, это всего лишь взгляд экзальтированных обитателей усадьбы, их абсолютно субъективное восприятие своего родного угла? Чехов подчиняется им, следует за ними? А мы можем взглянуть объективно и трезво, скажем, бунинскими глазами?

Такую подчиненность героям трудно предположить у трезвого, спокойного и мудрого Чехова, величайшего диагноста своего времени. Что-то, а к иллюзиям и прекраснотушным мечтам он никогда не был склонен. Значит, при создании такой поэтической атмосферы ведущим было что-то другое, более сложное и простое одновременно. Видимо, Чехов необычайно точно и драматично осознал сопряжение времени конкретного и времени исторического. Их соединение, совокупность дало эту зыбкую, неустойчивую и в то же время поразительно красивую атмосферу этого имения, жизни, поступков их обитателей.

Тот же Д. Стрелер обратил внимание на тот факт, что все герои пьесы как бы заново узнают друг друга: Лопахин волнуется, вспомнит ли его Раневская, Яша не узнал Дуняшу, потом Раневская — Трофимова... А вещи остались неизменными, и сад такой же. Только люди переменились, и они смотрят вокруг уже совсем другими глазами. К примеру, Раневская не была в имении пять лет. И эти годы словно отложились, отпечатались на всех обитателях усадьбы, независимо от того, были ли они в отъезде или оставались дома.

«Пять лет — это не просто пять лет, пять лет — это время, которое проходит и нас меняет. Отсюда наша растерянность — что-то слишком переменилось, а что-то осталось точно таким, как было. Этот акт — он такой напряженный, он так пронизан тревогой: это шаг назад, в прошлое, в то время, как все ушли в настоящее и видят себя в будущем. Это возвращение к детству в предутренней дреме, когда такая усталость в душе и теле и отказывают нервы, издерганные слишком бурной жизнью... Это действительно фантастично»<sup>1</sup> — пишет замечательный итальянский режиссер, читая русскую пьесу как произведение совершенно современное, рассказывающее о каждом из нас нечто сокровен-

<sup>1</sup> Стрелер Д. Театр для людей. С. 217.

ное. Лучше и точнее, пожалуй, не скажешь.

Фантастичность предложенной Чеховым атмосферы, если понимать ее широко, как некий эмоционально-смысловой показатель, заключается совсем не во внешних знаках — они только легкое, можно даже сказать, в каком-то смысле даже ироничное отражение фантастичности ситуации и существования в ней героев пьесы, необыкновенно сложной по жанру, — этого «водевиля — трагедии — комедии — фарса — драмы» (Д. Стрелер). Фантастичны их нормы и правила жизни, их взаимоотношения, планы, надежды... Фантастичны в своем максимализме и наивности одновременно их эстетическая требовательность, проверка всего и вся критериями истинной красоты.

И при этом мы должны постоянно помнить, что «Вишневый сад» — последняя пьеса А. П. Чехова, для которого вопрос жизни стоял уже совсем абстрактно. Уже в письме к О. Л. Книппер от 22 апреля 1901 года, в котором впервые упоминается «Вишневый сад», есть такие строки: «И я напишу, если ничего не помешает, только отдам в театр не раньше конца 1903 года.» «Если ничего не помешает...» Тень смерти уже брошена на будущую пьесу. А, следовательно, и ощущение жизни становится еще более жадным и острым. И уже несколько иначе, обостренной воспринимается окружающий мир, природа, люди.

Так, на наш взгляд, в пьесе сплавляются и субъективная точка зрения персонажей и объективная авторская. Их соединяет болезненно-острое «переживание» времени — «исторического», прошедшего и настоящего, сиюминутного. «Переживание», которое существенно влияет на восприятие мира, позволяя видеть его художественно-деформированным, если так можно выразиться, увеличенно лирическим. Можно сказать, что в «Вишневом саде» действует некая художественная «рефракция», преломление света, неуловимо и пленительно меняющее очертания предметов, вещей, природы. Она и создает этот слегка «сказочный», точнее, фантастический оттенок атмосферы этой пьесы.

Огромное воздействие на характер атмосферы оказывает и особая природа чеховского события. Давно уже замечено исследователями его творчества, что событие в традиционном смысле этого слова у Чехова отсутствует или, точнее, оно вынесено за скобки совершающегося на сцене действия. Как правило, событие, если говорить о внешних переменах жизни героев, происходит где-то в перерывах между актами. И это касается не только «Вишневого сада». Это общий принцип поздней чеховской драматургии. Действительно, в «Трех сестрах», например, за рамками пьесы женится Андрей Прозоров, Ольга становится директором гимназии, Тузенбах уходит с военной службы. Где-то там, на периферии, маячит Протопопов — председатель земской управы, с которым крутит романчик Наташа и т. д.

В «Вишневом саде» этот принцип доведен до предела. По сути, в пьесе есть приезд и отъезд Раневской, как легко уловимые внешние события, да в III акте где-то в городе происходят торги, на которых решалась судьба имения. Вот, собственно, и все, если говорить о явных, сюжетных событиях-поворотах. Все же остальное действие словно «выламывается» из привычного событийного движения, «теряет» развитие, внешне замирает.

По Чехову, событие — это всего-навсего случай. Он мог произойти, а мог и не произойти. Современный исследователь Б. Зингерман очень точно пишет по этому поводу: «Событие, по чеховской терминологии, «случай», часто отвергает нас от познания подлинных закономерностей жизни, заключенных в ней самой, круговороте ее цветения и увядания, ее отношений и разочарований. Драма у Чехова заключена не столько в событии, сколько во времени, в том, что между событиями. Как театральный автор, он исследовал неизвестные до того возможности драмы, в изображении самого времени, этой непрерывной ткани человеческой жизни. У Чехова — новая, обостренная зоркость к летучим мгновениям бытия...»<sup>1</sup>.

На этой мысли задержимся подробнее. Уже шла речь о значении времени в создании атмосферы спектакля. Сейчас есть смысл посмотреть, как она воплощается в актерской игре, способе его существования на сцене, то есть коснуться «психологического» аспекта атмосферы. М. А. Чехов говорил о «воле атмосферы», о том, что она — не состояние, а процесс действия. Эту особенность ее полностью реализует на сцене артист.

Итак, время взято не просто как предполагаемое обстоятельство пьесы, но суть, плоть человеческого существования. Как передать артисту этот главный характерный признак чеховской пьесы? А ведь он и создает особое свойство атмосферы чеховского спектакля. Он является предметом основных раздумий постановщика и исполнителя. И значит ли при этом, что чеховская драматургия лишена действенного движения? Если да, то какова же его природа?

<sup>1</sup> Зингерман Б. Очерки истории драмы XX века. М., 1979. С. 92.

«Особенность чеховской концепции драматургического действия не в отсутствии событий, а в том, что считается событием, в том, как расцениваются события относительно времени всей человеческой жизни... Играть у Чехова один сюжет так же бесперспективно, как играть один подтекст, одно настроение...»<sup>1</sup>.

Смысл, суть жизни героя Чехова в постоянных душевных усилиях и перед лицом незаметных и нескончаемых требований обыденности, быта. Так полагает Б. Зингерман. Что же значит «душевное усилие» применительно к героям «Вишневого сада»? Наверное, надо здесь говорить о неспособности обитателей усадьбы решить свои финансовые проблемы и о том, что у них начисто отсутствует какой-либо практицизм. Но при этом артисту надо сразу говорить и об удивительном упорстве этих людей, доходящем до смешного, когда они отстаивают свое нежелание, скажем, пустить в дом дачников, чтобы спасти себя от краха. Но и этим не исчерпывается «тайна» их жизни. Есть нечто, что делает их похожими друг на друга и разительно не похожими на окружение.

Возьмем одну небольшую сцену из пьесы. II акт. Вся компания — Раневская, Гаев, Лопахин — возвращается из города, куда все ездили завтракать. (Само по себе это уже нелепо — ехать завтракать за несколько десятков верст.) Застолье затянулось. Уже вечер. «Скоро сядет солнце», — сообщает в своей ремарке Чехов. Все раздражены и напряжены — прогулка в город не получилась. Более того, в ресторане, где они завтракали, видимо, произошел какой-то скандал: Гаев выпил и «много и некстати» говорил с половым о декадентах. С этого события начинается сцена. Далее, Лопахину, который, может быть, и затеял эту поездку, так и не удалось поговорить о делах с владельцами сада. Это еще одна конфликтная линия. И так, убит попусту день, дело никак не делается, а торги приближаются, просажена уйма денег, а в доме — ни гроша. Глупо ведет себя выпивший Гаев... Бытовые подробности, житейская подоплека сцены очерчены Чеховым чрезвычайно остро. Все соединены друг с другом важным общим делом, и все как бы отталкивают друг друга. Клубок отношений завязан туго. Любовь Андреевна нападает на Гаева. Гаев пытается оправдаться и срыгается на Яшу, откровенно и нагло смеющегося ему в лицо. Лопахин пытается все время вернуться к спасению имения, но с ним не хотят говорить... Обыденность жизни сгущена до пределов почти фарсовых: барин борется со слугой, лакей издевается над хозяином, купец умоляет разрешить ему помочь погибающим, безденежным господам, барыня сорит деньгами в прямом и переносном смысле... Дальше, как говорится, ехать некуда. Все чревато взрывом, и взрывы происходят. Гаев ставит ультиматум: я или он (т. е. Яша). Почти истерически восклицает Лопахин: «Я или зарыдаю, или в обморок упаду. Не могу! Вы меня замучили!..» Беспомощно вопрошает Раневская: «Что нам делать? Научите, что?»

И весь этот накал взаимного раздражения происходит в теплый летний вечер, на природе. (II акт — единственный, вынесенный Чеховым за пределы дома. Тоже своего рода загадка.) Пространство, открывающееся на многие километры, ясный, прозрачный воздух. Поле со старой заброшенной часовенкой, большими могильными камнями, вечным и недостижимым покоем удивительно контрастируют буре отрицательных эмоций героев пьесы. Мир как бы предполагает волевой жест раскрытия» (М. А. Чехов) людей, слияние с ним. Но все происходит наоборот: не раскрытие, а «сжатие», увеличение напряжения. | Человеческое существование борется с окружающей атмосферой, пытается сознательно или бессознательно ей сопротивляться. Это противостояние, борьба атмосфер составляет подспудное напряжение сцены. Оно готовит незаметно и неуклонно тот перелом, который произойдет с персонажами далее.

После взрыва пытается уйти Лопахин. Его испуганно задерживает Любовь Андреевна. И как будто неожиданно, без всякой подготовки рождается удивительный монолог Раневской: «О, мои грехи!..» Потрясающий искренностью, почти трагической насыщенностью, он ведь и по сути своей страшен. В нем история мучительной жизни: пьяница-муж, погибший сын, любимый, обманувший и ограбивший, попытка самоубийства... Все сгущено и обострено в этом признании. Материала и фактов здесь хватает не на одну драму. Но вот что удивительно: при всем своем драматизме он не производит тягостного впечатления. Он гармонически «сбалансирован» писателем. С этим монологом в атмосфере насыщенное пространство пьесы входит как бы напрямую время, глубокая и яркая ретроспектива жизни, очерченная яркими и острыми штрихами. Возникает некий невероятно глубокий «коридор» времени, осязаемого, чувственно переживаемого, физически осязаемого. Вечная тишина и покой мира смыкаются с этим пропитанным горем, смертями, грехом временем. Оно материализуется, уплотняется на наших глазах. И тут же сразу возникает вполне реальная телеграмма из Парижа, знак сиюминутного настоящего, властно приковывающий к себе Раневскую.

Время сплетается воедино с пространством, создавая поразительный, неразгаданный чеховский

<sup>1</sup> Там же. С. 94.

феномен, который разрушится, заявит о себе знаменитым и опять же загадочным звуком лопнувшей струны, который доносится то ли с неба, то ли из-под земли. Человек попадает в некую космическую связь, в своеобразные «клещи» времени и пространства. И чуткие герои Чехова слышат и чувствуют эти новые возникшие связи, сплетаются с ними, на несколько мгновений обретают другое измерение жизни. Все конфликты словно притупились, люди стали внимательно прислушиваться к себе, к другим, к миру. И Чехов, как великий музыкант, отмечает иной ритмический строй жизни: пауза, пауза, пауза... Наши герои словно вырываются из-под пресса обыденности одним мощным рывком невероятной искренности и непосредственности, полной открытости своего внутреннего мира другим, прекрасной и доверчивой незащищенностью. Переходы невозможные, почти не подвластные сухой логике. Они подчиняются совсем другим законам, которые ведомы только этим, уходящим в прошлое людям, людям своего времени и своей нравственности. И в этой импульсивной, очень подвижной природе чеховского самочувствия, открытого почти на биологическом уровне всем сигналам внешнего мира, заключается, может быть, самая большая загадка чеховских героев. Не случайно Д. Стрелер, разгадывая парадоксы «Вишневого сада», берет за основу жизни его героев детство, детскость, наивную, бессознательную мудрость сохранения самого себя. Может быть, поэтому так трудно доступен мир этих людей значительно более жесткому и менее подвижному внутреннему миру сегодняшнего артиста.

...А Любовь Андреевна через реплику после своего драматического монолога уже мечтает о том, чтобы позвать еврейский оркестр и устроить вечерок. А потом выплеснется со своей тоской и болью Ло-пахин, а Петя Трофимов станет утверждать, что спасение только в работе. И это тоже будет правдой. А неуспокоившийся Ермолай Алексеевич будет мечтать о людях-великанах, которым Господь дал «громadne леса, необъятные поля, глубочайшие горизонты», и он никак не захочет суживать для себя внезапно открывшееся ему сейчас здесь пространство и время.

Атмосфера в сцене неумолимо перестраивается, меняется, развивается, следуя за внутренними толчками, выбросами энергии этих людей, подчиняясь их внутреннему психологическому движению. Время, пространство, человеческий дух сплелись накрепко, создавая удивительное чеховское единство, прихотливое, разнообразное, противоречивое...

Три аспекта атмосферы, упомянутые в статье, при всей их важности, не исчерпывают всего многообразия и многослойное.

В принципе, каждый элемент театрального спектакля, каждый его участник прямо или косвенно влияет на ее становление. Он может делать это сознательно или совсем не задумываться над этим. Но каждый раз, когда открывается театральный занавес, мы еще и еще раз убеждаемся в правоте слов великого русского артиста М. А. Чехова: отсутствие атмосферы на сцене создает сразу же «психологически пустое пространство». Она, атмосфера, передает в зал зрителю большую часть содержания пьесы, так как является сердцем художественного произведения.

## Н.А.Зверева ХАРАКТЕР И ХАРАКТЕРНОСТЬ

На третьем году обучения мастерству актера перед студентами во всей сложности встает задача создания психологически емких, жизненно достоверных сценических характеров.

Разумеется, первые шаги в этом направлении делаются с самого начала работы над драматургическими отрывками. С этого момента, проникая в предлагаемые обстоятельства пьесы, отбирая из них наиболее важные и близкие для себя, постепенно овладевая логикой мышления и поведения действующего лица, как бы «присваивая» себе его чувства, цели и поступки, молодой артист вступает на путь перевоплощения, трансформации собственной личности в соответствии с создаваемым им характером.

На III курсе в работу, как правило, берется драматургический материал, требующий создания характеров еще более сложных. Кроме того, перед студентом в процессе перевоплощения встает не только необходимость раскрытия внутреннего духовного мира действующего лица и овладения логикой его поведения, но и необходимость поисков его внешнего облика и соответствующей манеры поведения. Этот процесс слияния внутренней сути создаваемого характера и его внешних проявлений крайне противоречив, индивидуален, представляет немалые сложности для студентов и требует особого внимания от педагогов.

В связи с этим нельзя не обратиться еще раз к той главе «Работы актера над собой», в которой К. С. Станиславский рассматривает существеннейшие вопросы характера и характерности, связанные с проблемой перевоплощения. Вопросы эти по сей день нуждаются в подробном изучении и осмыслении. Станиславский утверждает нерасторжимость сложных взаимосвязей между «жизнью человеческого духа», внутренней духовной жизнью создаваемого актером образа и его внешностью, возникающих в процессе перевоплощения. Его интересует взаимосвязь между личностью, характером и той формой, в которой этот характер является и в которой он себя выражает, то есть характерностью.

Но взаимосвязи эти столь причудливы, столь индивидуально своеобразны и неповторимы, столь непредсказуемы зачастую, что вывести какие-либо, даже самые общие, закономерности совсем не просто. Временами возникает ощущение, что Станиславский противоречит сам себе.

Так, в самом начале главы Станиславский отвечает на вопрос, как создается внешнее физическое воплощение роли, казалось бы, вполне определенно и ясно. Вспоминая одну из своих удачных работ — роль доктора Штокмана, Станиславский, от имени Торцова, объясняет ученикам, что чаще всего «внешнее воплощение и характерность создаваемого образа рождаются сами собой от правильно созданного внутреннего склада души... Лишь только был установлен правильный склад души роли, правильная внутренняя характерность, сотканная из аналогично собранных элементов, неизвестно откуда сами собой появились нервная порывистость Штокмана, разнотопкая походка, протянутые вперед шея и два пальца руки и другие типичные для образа действия»<sup>1</sup>.

Если же такого счастливого возникновения внешнего облика, рождающегося «само собой», не происходит, то у каждого профессионального актера существует ряд приемов или даже, как говорит Станиславский, «трюков», которыми можно воспользоваться в поисках внешности и манер, раскрывающих создаваемый характер. С помощью этих «трюков» ищется специфика пластики, походки, голоса, дикции, подбираются необходимый грим, детали костюма, реквизита и т. д. Эти яркие, своеобразные черточки внешнего облика разных людей надо уметь наблюдать в жизни, отыскивать в живописных и литературных портретах, ими надо овладевать, с легкостью уметь пользоваться и сохранять в своей творческой кладовой.

Мастер охотно демонстрирует своим ученикам несколько таких «трюков»: хромоту, сутуловатость, дефекты дикции и другие, но ученики неожиданно замечают странную и весьма существенную особенность. Он, казалось бы, всего лишь показывает один из забавных «трюков» внешней характерности: подгибает внутрь верхнюю губу, чтобы сделать, как у одного его знакомого англичанина, «короткую верхнюю губу и очень длинные, заячьи передние зубы...». Но одновременно, хотя педагог продолжает давать необходимые объяснения ученикам и делиться с ними своими мыслями, меняются — и ученики немедленно уличают его в этой странности — и голос, и глаза, и вся манера держаться, и руки... И педагог, «углубившись в себя и прислушиваясь к тому, что у него происходило внутри»,

---

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1954—1961. Т. 3. С. 201-225.

вынужден признать, что «и в его психологии, помимо воли, произошел незаметный сдвиг», что «даже речь изменила присущий ему стиль, хотя мысли были его подлинными, настоящими». Он сознается также, что разобраться в причинах этого странного явления ему трудно...

А затем в этой же главе рассказывается весьма любопытный эпизод со студийцем Названовым, которого ряд случайных, казалось бы, чисто внешних находок подводит неожиданно для него самого к созданию интереснейшего характера некоего «критика». Дело в том, что педагог предлагает студийцам устроить «маскарад», в котором каждый при помощи грима и костюма создал бы любой «внешний образ и скрылся за ним», т. е. каждый из студийцев обдумывает, какой характер ему хотелось бы воплотить, и подбирает себе в костюмерной и реквизиторской театра все необходимое. Только одному Названову ничего не приходит в голову, и он отправляется в костюмерную, не зная для кого и какой костюм ему нужен.

Случайно замеченная в костюмерной визитка заплесневевшего цвета и подобранные ей в тон шляпа, перчатки и обувь внезапно заставляют Названова увидеть какой-то зловеще-знакомый «призрак». Этот «призрак» то ускользает от сознания, то вновь возникает на мгновение и, наконец, совершенно, казалось бы, исчезает под руками малоопытного и не понимающего, чего от него хочет Названов, гримера, чтобы вдруг вновь и уже во всей определенности возникнуть, когда отчаявшийся Названов начинает снимать неудачный грим и делает мазок вазелином... И «все краски расплылись, как на смоченной водой акварели... получился зеленовато-серовато-желтоватый тон лица, как раз в репйаШ к костюму. Трудно было разобрать, где нос, где глаза, где губы...». А затем уже быстро, уверенно, «чуть набок, франтовато» надевается цилиндр, меняется постановка ног, походка, срочно требуется тросточка и гусиное перо за ухо... Неожиданно возникают «скрипучий голос с колючей дикцией... нахально пронзительный взгляд» и ... фигура поистине зловещая — «интимный критик», существующий в молодом актере, «чтобы мешать ему работать», отравляющий его своим скепсисом, разрушающий все своим цинизмом, обретает жизнь, силу, уверенность и все большую смелость во вдруг рождающихся словах и действиях.

Названов — «критик», легко импровизируя, тоном язвительно-наглым и уверенным отвечает на задаваемые ему педагогом и другими студийцами вопросы, он ощущает себя все более свободным и точным в пластике, в неожиданно возникающих, до дерзости смелых пристройках и приспособлениях. Причем интересно, что «это продолжалось даже тогда, когда грим и костюм были сняты... Линии лица, тела, движения, голос, интонации, произношение, руки, ноги так приспособились к роли, что заменяли парик, бороду и серую тужурку».

Даже возвращаясь с занятий домой и дома Названов «поминутно ловил себя то на походке, то на движении и действии, оставшихся от образа», и чувствовал, что «счастлив, потому что понял, как надо жить чужой жизнью и что такое перевоплощение и характерность». И костюм «заплесневевшего цвета», и оригинальный, неожиданно родившийся грим, и гусиное перо, и тросточка оказались не столь уже необходимыми, когда схвачена была суть характера, когда явилась (пользуясь словами того же Названова, анализирующего свое творческое самочувствие) «полная искренняя вера в подлинность того, что делаешь и чувствуешь... уверенность в себе самом, в правильности создаваемого образа и в искренности его действий», и возникло странное состояние, «близкое к убеждению в собственной правоте», т. е. когда появилось другое отношение к окружающему миру и одновременно внутреннее право на слова, поступки, поведение, совершенно не свойственное актеру в жизни. И артисту, создавшему его своим воображением, удалось добиться подлинного перевоплощения.

Итак, случай со студийцем Названовым как бы опровергает данное в начале главы положение о том, что внешняя характерность возникает чаще всего как результат «правильно созданного внутреннего склада души». Происходит обратное: от случайно вроде бы найденных острых, дерзких деталей внешнего облика рождается характер, с этим обликом органично соединяющийся, сливающийся.

Выясняется, что помимо одного хода к полному перевоплощению в образ — постепенного овладения сутью характера — существует и другой — от увиденной, схваченной формы к мыслям, действиям, тексту, ко всем сложностям и подробностям внутреннего мира.

Занятно, что из всех студийцев лишь Названов случайно пользуется этим вторым, «обратным» и вроде бы менее «легальным» ходом, остальные же пытаются начать с «характера» и от него перейти к внешности, но выглядят всего лишь «ряжеными» в «вообще» купцов, «вообще» военных, «вообще» аристократов и т. д. И, уличая их в этом, педагог подчеркивает, что в смысле «создания личности, индивидуальности (выделено мною. — Н. З.) показал себя на просмотре один Названов».

Устраивая со своими учениками «маскарад» и анализируя его весьма неожиданные результаты, Станиславский создает одно из новых интереснейших упражнений в системе воспитания актера. Честно говоря, я этого упражнения ученикам никогда не предлагала и не слышала, чтобы им пользо-

вались другие педагоги. Хотя некоторые другие упражнения, например, на «зверей» или «человечков», помогающие развить способности к внешней характерности, используются нередко. Вообще думается, что у большинства режиссеров и театральных педагогов существует некоторое предубеждение против изначально смелого движения к внешней форме. Себя я, во всяком случае, неоднократно ловила на излишней осторожности, останавливая актеров, стремящихся с первых репетиций как-то резко и неожиданно изменить свою внешность, голос, походку. Разумеется, в этих начальных пробах много нелепостей, иногда валяние дурака, иногда затасканных штампов. Но, как знать, не выплескиваем ли мы вместе с водой и ребенка? Не идем ли иногда против актерской природы, жаждущей лицедейства? Не отнимаем ли у иной актерской индивидуальности органичного для нее хода к познанию другого человека и самого себя, т. е. способы такого познания безграничны? Ведь тот студент или актер, для которого этот путь внутренне неорганичен, к нему обычно и не стремится, ему изначально совсем не так важно знать — какой? Гораздо важнее — что? зачем? почему?

В этом втором, «обратном», ходе много неожиданного, интуитивного, в чем не всегда легко сразу разобраться и все же отрицать его невозможно.

Какой из этих двух путей предпочтительней для той или иной конкретной индивидуальности, в том или ином случае — это сложный комплекс вопросов, в которых непросто разобраться. На каждом из этих путей актеров, особенно начинающих, подстерегают серьезные опасности, часто приводящие к драматическим результатам. Обратимся к пути первому, который начинается с «создания внутреннего склада души» воплощаемого образа, и посмотрим, какие трудности ждут здесь молодого актера...

Результатом процесса перевоплощения должно явиться создание сценического образа — уникальной, неповторимой человеческой личности с особым «складом души» и особенностями внешнего облика.

Психологи считают понятие «личности» значительно более емким и полным, нежели понятие «характера». Личность — это человек со всем комплексом его общественных и социальных проявлений и взаимосвязей.

В вышедшей недавно книге «Темперамент. Характер. Личность» авторы, обращаясь к наследию Станиславского, пишут о коренном перевороте, совершенном им в театральном искусстве: «Изображению он противопоставил существование, представлению — переживание, характеру, темпераменту и другим частным проявлениям личности — «жизнь человеческого духа», т. е. процесс жизни во всей ее полноте»<sup>1</sup>.

Одним из важнейших качеств личности психологи считают ее направленность. Направленность личности складывается из ее влечений, желаний, интересов, склонностей, идеалов и, наконец, убеждений и мировоззрения.

Немалое значение для характеристики личности имеет ее жизненный и профессиональный опыт, т. е. запас навыков, привычек, умения.

Характеризуется личность и особенностями течения отдельных психических процессов, таких, как внимание, восприятие, воля, и особенностями ее темперамента, легковозбудимого, подвижного или малоподвижного, уравновешенного или импульсивно-взрывчатого, мощного или слабого и т. д.

Очевидно, что «личность» — понятие чрезвычайно емкое и сложное. В характере же, по выражению психологов, «как в фокусе сосредоточиваются самые существенные особенности личности»<sup>2</sup>, т. е. характер — это совокупность тех свойств и качеств личности, в которых ее своеобразие наиболее отчетливо. Характер проявляется не только в тех целях, задачах, которые человек ощущает жизненно-необходимыми, но и в том, какими путями он их добивается. То есть в самом понятии характера вопросы «что?» и «как?» неразрывно связаны. В связи с этим хочется еще раз вспомнить известное высказывание Энгельса: «Личность характеризуется не только тем, что она делает, но и тем, как она это делает»<sup>3</sup>.

Если говорить о создании сценического образа, то для актера «самыми существенными особенностями» личности являются те, которые определяют ее отношение к окружающему миру, ее цели и тот способ взаимодействия с этим миром, при помощи которого она своих целей добивается, т. е. линия и манера поведения.

Среди указанных психологами важнейших сторон личности ее направленность имеет перво-степенное значение. Воспринимая и анализируя предлагаемые обстоятельства роли, отбирая и разви-

<sup>1</sup> Симонов П. В., Ершов П. М. Темперамент. Характер. Личность. М., 1984. С. 108.

<sup>2</sup> Плачюнов К. К., Голубев Г. Г. Психология. М., 1973. С. 158.

<sup>3</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. М., 1938. С. 177.

вая из них важнейшие в свете данного режиссерского замысла, создавая биографию роли, актер познает интересы, влечения, желания, идеалы и убеждения своего героя, без осознания которых невозможно искать сверхзадачу роли.

Интересы, идеалы, убеждения Чацкого, Подколесина, Дикого, князя Мышкина, Егора Булычева, — только проникнув в них, освоив и даже «присвоив» их себе, актер может овладеть сверхзадачей. А не овладев ею, нельзя подойти к подлинному перевоплощению. Эта истина теоретически прекрасно известна сейчас даже студентам. Но взаимоотношения теории и практики на уроках по мастерству актера нередко складываются весьма причудливо...

Бывает, что, разобравшись весьма поверхностно в главных предлагаемых обстоятельствах роли и той или иной конкретной сцены, молодой актер задает вопрос, на который требует ясного и четкого ответа: какова сверхзадача моей роли? Режиссер, не желая выглядеть несведующим, неподготовленным, отвечает на этот вопрос короткой, лаконичной формулой. Актеру, который не успел по-настоящему освоить и «присвоить» себе предлагаемые обстоятельства роли, такая формула, естественно, ничего не дает.

Иногда приходится быть свидетелем очень показательных в этом смысле случаев. Так, начинающие режиссер и актер, студенты третьего курса, репетируют сцену из первого действия чеховской «Чайки» — диалог Треплева, который ждет опаздывающую Нину Заречную, с Со-риным. Очень важный разговор о предстоящем спектакле, о пьесе, об Аркадиной, о Тригорине...

Естественно, что при этом как-то разбираются предлагаемые обстоятельства пьесы, а затем режиссер определяет основное событие данной сцены — «предстоящий спектакль».

Это определение не вызывает никаких возражений у актера, он с ним охотно соглашается. Но одновременно событие не рождает у него активных эмоциональных побуждений к действиям или интересных приспособлений, он остается внутренне пассивным... Тогда режиссер предлагает актеру достаточно четкую линию поведения (она включает в себя и конкретные физические действия — что-то подправить, проверить, доделать в связи с предстоящим сейчас спектаклем, — и нервно-напряженное ожидание Нины, и желание заставить Сорина ощущать всю сложность и значимость совершающегося события и т. д.)

После нескольких репетиций актер, отнюдь не лишенный способностей, выполняет эту линию поведения достаточно органично. Но в то же время и актер, и режиссер понимают, что даже крошечного шага к созданию образа пока не сделано, что эмоциональная природа актера по-настоящему не разбужена, что актер существует в своей удобной, привычной, жизненной манере поведения, что никаких новых качеств своей индивидуальности он пока в роли не раскрывает, словом, что он повторяется.

Режиссер пытается вернуться к разговору о важнейших предлагаемых обстоятельствах роли, но актеру кажется, что начинается болтовня, ненужное, мешающее работе многословие, он раздражается и, наконец, просит, чтобы режиссер точно и ясно сформулировал сверхзадачу всей роли, так как ему не понятно нечто самое главное — суть создаваемого характера.

Режиссер с готовностью формулирует сверхзадачу роли Треплева: найти те истинно новые формы в искусстве, в которых он может максимально выразить себя, все то, что его мучает. Хорошо помнится интонация нескрываемого разочарования, когда, услышав это определение, актер протянул: «Понятно...». Ему эта формула ни о чем не говорила. Его пока ничего не мучило. Ему были лишь «в общем», «вообще» (слова, ненавидимые Станиславским) понятны главные обстоятельства жизни Треплева и значение совершающегося в данной сцене события.

Мучительная потребность Треплева высказаться, так же как и все обстоятельства, питающие эту потребность, делающие немедленное удовлетворение ее столь жгуче необходимым, были от него весьма далеки. Не случайно актер тут же выразил сомнение, позволит ли такая сверхзадача найти «новое решение» образа Треплева, так как она представляется ему банальной. Да она, естественно, и была такой, поскольку ничего своего, личного, он в нее не вкладывал. А затем актер начал разговор о необходимости новых красок и приспособлений для роли Треплева по принципу: пусть все будет наоборот и, главное, не так, как было. (Разговор, который никогда не приводит к интересным и серьезным результатам.)

Надо сказать, что прошел довольно длинный и нелегкий период работы, пока актер начал постепенно наполнять предложенную ему сверхзадачу эмоционально-образным содержанием.

Сверхзадача — самое сложное, пожалуй, из методологических понятий, данных Станиславским. И сложность заключается в том, что сверхзадачу недостаточно определить, ею надо овладеть. Овладение сверхзадачей начинается с того момента, когда актер ощущает, что та или иная из его личных духовных потребностей находит в достижении данной цели, в движении к ней свое удовле-

творение.

Это момент важнейший. С этого момента в работу включается вся эмоционально-чувственная сфера и происходит постепенное превращение основной цели роли в цель эмоционально-действенную, в сверхзадачу, вызывающую у актера активные побуждения к конкретным действиям, из которых складывается единое «сквозное действие роли».

Вл. И. Немирович-Данченко считал, что «сквозное действие роли» и возникает с решением вопроса — куда направлен темперамент актера. То есть, какой целью возбуждена, взбудоражена его нервная система. Он говорил, что цель, которая возбуждает и направляет темперамент актера, обязательно мобилизует и его волю. «Направлять свой темперамент — это значит проявить волю»<sup>1</sup>. Он отмечает сходство своего понятия «направленность темперамента» со «сквозным действием» Станиславского, подчеркивая в данном случае общность их методологических исканий. Таким образом, и для Станиславского, и для Немировича-Данченко процесс перевоплощения начинается с возникновения такой цели роли, которая эмоционально захватывает артиста и активизирует его волю.

С этого момента актер начинает оправдывать поступки своего героя, присваивая себе его мысли и чувства, и это оправдание поступков, иногда самых невероятных и, казалось бы, совершенно ему в жизни не свойственных, дается неожиданно легко. Происходит постепенное овладение сутью характера или, пользуясь терминологией Вл. И. Немировича-Данченко, «зерном» роли.

Актер, для которого сверхзадача превращается в жизненно необходимую, увлекающую все его существо цель, обретает как бы другой «внутренний склад души» и по-другому воспринимает мир пьесы, ее обстоятельства. Они наполняются для него новым содержанием, обретают почти чувственную конкретность. Эти обстоятельства его будоражат, подталкивают, тормозят, не удовлетворяют, злят, веселят, вызывают протест и т. д.

Но человек, для которого меняется окружающий мир, меняются взаимоотношения и взаимодействия с ним, и сам неминуемо преображается не только внутренне, но и внешне. Он живет в другом ритме, по-другому смотрит, слушает (да и видит и слышит другое), иначе движется, иначе общается с людьми, наконец, иначе одевается, причесывается и т. д. Он обретает новую характерность: другую манеру поведения и другой облик.

Можно привести множество примеров такой резкой внешней перемены в человеке, для которого жизнь поворачивается новой своей стороной, ставит иные задачи. Таков Обломов после встречи с Ольгой, которая внесла смысл в его жизнь, заставила расстаться со всеми прежними привычками, с бесконечным лежаньем в постели, с уютным, любимым халатом, с постоянным выражением «будто усталости или скуки» на лице. Теперь «на лице ни сна, ни усталости, ни скуки. На нем появились даже краски, в глазах блеск, что-то вроде отваги, или по крайней мере самоуверенности. Халата не видеть на нем... Обломов сидит с книгой или пишет в домашнем пальто; на шее легкая косынка; воротнички рубашки выпущены на галстук и блестят, как снег. Выходит он в сюртуке, прекрасно сшитом, в щегольской шляпе... Он весел, напевает...».

Так и актер, всем существом ощутивший сверхзадачу, необходимейшую, эмоционально-действенную цель роли, которой он добивается в новом для него мире — мире пьесы, — преобразует себя внутренне. Это, естественно, накладывает отпечаток на весь его облик — манеру поведения и внешность.

Иногда это обретение характерности, в которой органично выражается схваченная суть характера, его «зерно», свершается довольно быстро и отчетливо. Актер вдруг преобразуется внешне за одну-две репетиции. Еще вчера он репетировал в своем костюме, а сегодня уже что-то подбирает перед началом в костюмерной и реквизиторской и ... внезапно меняются взгляд, ритм движений, речь, пластика, манера поведения. Вероятно, именно такая счастливо-естественная перемена произошла со Станиславским, работавшим над ролью доктора Шток-мана. Чаще маленькие, едва уловимые изменения накапливаются медленно, день за днем, становясь все отчетливее и выразительнее.

Бывает и так, что актеру, уже ощутившему суть роли, ее «внутренний склад души», мучительно не хватает какой-то детали внешнего облика, костюма, реквизита, чтобы это ощущение в нем окрепло, чтобы появилась уверенность в необходимости совершаемых действий и смелость в манере поведения. Словом, до перевоплощения в образ, которому эти уверенность и смелость обычно сопутствуют, не хватает какого-то необходимого штриха.

Напомним пример, ставший почти классическим. «Станиславский любил рассказывать о том, как долго он мучился, прежде чем увидел своего Крутицкого, — пишет М. О. Кнебель. — Он понимал его характер, знал бесконечное упрямство, влюбленность в свой птичий ум, но никак не мог зри-

---

<sup>1</sup> Немирович-Данченко Вл. И. О творчестве актера. М., 1984. С. 156.

тельно его представить. Однажды он вошел во двор какого-то казенного учреждения и увидел в глубине его старый деревянный дом. «Стоит, — рассказывал Константин Сергеевич, — старый-старый, порос мхом, никому не нужный, но крепкий, еще сто лет выдержит». Говоря об этом доме, он без грима и без костюма становился Крутицким»<sup>1</sup>.

Казалось бы, иногда актеру помогает случайность, но случайность эта обычно закономерна, она должна произойти. Обретенная суть характера, «зерно» его, обязательно выразит себя в характерности. Как бы — быстрее или медленнее — ни шел этот процесс, он неизбежен и закономерен. (Конечно, характерность может быть как яркой, острой, смелой, так и весьма тонкой — все зависит и от особенностей драматургии, и от склада творческой индивидуальности артиста.) Главное — овладеть сутью характера, суметь «присвоить» себе его поступки, мысли, чувства, а не остановиться на полпути, как это случилось с молодым актером, репетировавшим роль Треплева.

Когда актер не в состоянии разбередить себя ролью, создать в себе другой «внутренний склад души», когда цели, мысли, поступки роли не стали как бы его собственными, он вынужден скрывать свою несостоятельность за теми или иными приемами внешней характерности.

Нередко он поступает, как те студийцы, участвовавшие в маскараде, о которых рассказано в главе «Характерность» и которые, в отличие от Названова, всего лишь спрятались за костюмами и гримами театральных купцов, военных, аристократов, за «вообще» свойственные им манеры поведения и повадки.

Впрочем, надо сказать, что приемы внешней характерности понемногу меняются, становятся более гибкими и деликатными. Почти исчезли со сцены аляповато-грубые гримы, чудовищно-театральные парики, раздражающий наигрыш. Актер, которому надо спрятать за внешними приемами характерности отсутствие подлинной «жизни человеческого духа», может быть весьма разборчивым в выборе средств и старается, чтобы эти приемы выглядели убедительно-жизненными. Он может и вправду подсмотреть их в действительности. Но суть явления от этого не меняется: характер, личность подменяется характерностью, подлинное существование в образе — представлением. И, как утверждают современные критики, случается это нередко. Именно «в оправе «внешней характерности» — будто визитную карточку предъявляет — чаще всего выходит на подмостки нашего театра так называемый «характер». Его душевные свойства, его человеческое содержание плотно упакованы в стандартную обертку, на которой вместе с национальной и сословной принадлежностью и датой изготовления (век такой-то, страна такая-то) уже заранее предусмотрительно указаны «сопутствующие» эмоции... Человекообразно улыбаясь и старательно имитируя одухотворенность, с театральных конвейеров один за другим сходят манекены. Их главное назначение — полностью оправдать ожидание зрителей. Они запрограммированы согласно вашим ожиданиям, их так называемая «типичность» есть производное от ваших предыдущих впечатлений»<sup>2</sup>. К сожалению, критики правы.

«Создание внутреннего склада души» роли столь трудно и требует от актера столь полной эмоциональной отдачи, что, не дойдя до цели, можно, иногда даже незаметно для себя самого, скатиться и к «стандартной обертке», и к «имитации одухотворенности», и к обозначению «сопутствующих эмоций», словом, так или иначе, но ограничиться «оправой внешней характерности».

Опасность эта так велика, что актер, который начинает свой путь к образу как бы именно с «оправы», с вопросов «какой?», «какая?», «как?», вызывает естественное беспокойство и настороженность как у партнеров, так и у режиссеров. Между тем актер, начинающий попытки «увидеть» свой будущий образ с поиска его внешности и манеры поведения, вовсе не обязательно занимается формальным трюкачеством, и, возможно, его искания не ограничатся удачно найденной внешней «оправой» или, того хуже, набором заскорюзлых штампов. В этом может проявиться особенность его творческой индивидуальности.

Так, есть писатели, для которых портреты их героев, казалось бы, не имеют важного значения, и есть удивительные мастера такого портрета. К первым можно отнести Достоевского, ко вторым — столь разных и ни в чем прочем не сходных Гоголя и Тургенева. Как справедливо отмечается в одной из статей, посвященных изучению творчества Достоевского, у него «внешность многих персонажей вообще не изображается, и речь не о лицах второстепенных или о малых жанрах — есть центральные герои больших романов и, однако, «фигуры не имеющие», по слову Тынянова», а «человек в художественной системе Гоголя предельно внешне воплощен: даже гоголевские мнимости — это ипостазированные мнимости («Вий», «Нос»)»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Кнебель М. О. О том, что мне кажется особенно важным. М., 1971. С. 368.

<sup>2</sup> Рудницкий К. Л. Приключения идей // Достоевский и театр. Л., 1983. С. 431.

<sup>3</sup> Чудаков А. П. Предметный мир Достоевского // Достоевский. Л., 1980. С. 98.

Интересен вывод, который делает в заключение автор статьи, что существуют как бы типы художников. Один из них можно условно назвать «сущностным». Это «тип литературного мышления, не регистрирующего разветвленные современные бытовые ситуации и формы, разнообразие в его живописной пестроте». Другой тип художников «остро реагирует на сиюминутные формы, постоянно творимые жизнью в сфере природной и социальной, они внимательны к вещи, укладу, этикету, быту. Этот тип формоориентированного мышления (пример такого художника — Тургенев)»<sup>1</sup>.

Несомненно, что существуют и разные типы актеров с теми или иными преобладающими особенностями восприятия, мышления и воображения, и что актеров, как и писателей, можно, хотя и несколько условно, конечно, разделить на представителей «сущностного» и «формоориентированного» склада. (Правда, для одного и того же актера направление творческого поиска зачастую определяется характером драматургии и режиссерским замыслом, но это уже другой вопрос, выходящий за рамки данной статьи).

В записных книжках Л. М. Леонидова есть такая запись: «Нужно идти от внутреннего образа, от внутреннего характера. Когда идешь от внешнего, попадаешь в штамп, наигрыш, представление»<sup>2</sup>. Разве это не пример «сущностного» подхода к работе над образом, свойственного данной актерской индивидуальности? Для Леонидова, актера огромной эмоциональной силы, характерность, даже самая яркая, всегда являлась результатом глубочайшего проникновения в самые затаенные глубины «жизни человеческого духа» роли. (И, вероятно, не случайно одним из его любимых авторов был Достоевский, а одной из его лучших ролей считается роль Дмитрия Карамазова в спектакле «Братья Карамазовы»).

Гораздо противоречивее в этом смысле творческая индивидуальность Станиславского — актера «глубокой характерности», по выражению П. А. Маркова. Для Станиславского путь к подлинному перевоплощению мог начаться как с «создания внутреннего склада души», так и с овладения внешней формой роли. Отсюда и проистекают некоторые сложности в главе «Характерность» — одной из самых интересных, но и самых трудных глав его книги.

Когда, показывая всего лишь одну характерную черту внешности знакомого ему человека, Станиславский — Торцов неожиданно для себя меняется весь настолько, что и «в психологии происходит незаметный сдвиг», — это свидетельствует об определенном своеобразии актерской индивидуальности. То есть в данном случае толчком для интенсивной работы воображения служит элемент формы, и чем она острее, ярче, тем лучше, тем активнее включается в творчество вся эмоциональная сфера актера. Особенности такого воображения являются непосредственные, подвижные, гибкие связи между физическим существованием человека — внешностью, пластикой, дикцией — и складом его психики.

Недаром для Станиславского огромное значение всегда имели жизненные «прототипы» роли, позволявшие ему представить своего героя или хотя бы какие-то отдельные черты его внешнего облика. Даже в роли Штокмана, которую он сам приводит как пример счастливого рождения «внешности», «само собой» возникшей от правильного склада души, он тоже отталкивается от конкретных черт ему знакомых людей, «идет своим привычным путем. Ему, как всегда, нужна точная бытовая основа, житейские прототипы... Для Штокмана, — пишет Е. Полякова, — годится внешность композитора Римского-Корсакова — продолговатое лицо, высокий, узкоплечий, очки на близоруких глазах, темный костюм, сильная проседь. У молодого писателя Горького он замечает, заимствует жест для роли — указательный палец, направленный к собеседнику. В то же время все житейские наблюдения, заимствования тут же преображаются Станиславским, сплавляются им в искусство, исполненное новой театральности и новой поэзии»<sup>3</sup>.

Итак, есть артисты, которым важно как можно скорее «увидеть» своего героя, не для того, чтобы сделать себя похожим с помощью грима, прически и костюма, а чтобы ощутить каждым мускулом и движением своим его ритмы, его пластику, его вес, его дыхание, его интонации — все особенности другой физической структуры. И только внедрение в логику другого физического бытия, овладение ею, присвоение ее приводит их к одновременному «созданию внутреннего склада души», присвоению целей, задач, поступков роли, которые вне этих поисков остаются набором рациональных понятий.

Таким артистом был, к примеру, М. Чехов, в творчестве которого острая, смелейшая внешняя характерность образа сочеталась с глубоким, эмоциональным и причудливо-своеобразным духовным

<sup>1</sup> Там же. С. 104.

<sup>2</sup> Леонидов Л. М. Сборник. М., 1960. С. 436.

<sup>3</sup> Полякова Е. Станиславский. М., 1977. С. 183.

миром. Попытки нащупать взаимосвязи между ритмическо-пластической выразительностью и внутренним миром роли нашли свое развитие в созданном М. Чеховым учении о «психологическом жесте» как некоей эмоционально-пластической квинтэссенции роли. М. Чехов считал поиск «психологического жеста», в котором выражается эмоциональная суть воплощаемого характера, необходимым методологическим элементом при работе над образом.

Столь же существенным элементом М. Чехов считал поиск «центра», к которому сходятся все основные психологические качества и особенности действующего лица и который может быть расположен в любой части человеческого тела (в ухе, кончике носа, затылке, нижней части позвоночника и т. д.) и даже находиться «вне пределов телесной оболочки», «обнаруживаясь подобно некоему фантому в различного рода делах и событиях». К тому же «центр» может быть велик или мал, темен или светел, горяч или холоден, тверд или мягок, он может нести в себе агрессивность или чувство покоя и умиротворенности...»<sup>1</sup>.

Не менее интересный и важный путь к перевоплощению М. Чехов видит в работе с «воображаемым телом», предлагая актеру «представить себе, каково должно быть тело вашего героя», «мысленно понаблюдать за ним, а затем войти в эту воображаемую оболочку». При этом, отмечает М. Чехов, «вы почувствуете, как что-то меняется в вашей психологии»<sup>2</sup>. Замечание чрезвычайно важное. Очевидно, что особенности чеховских ходов к перевоплощению, сущность его редчайшего дарования и заключается в сочетании ходов внешних с ходами внутренними, в их нерасторжимой связи и сблансированности, в соединении острейшей формы с огромным темпераментом.

В этом смысле актерская индивидуальность М. Чехова, так же как и его творческие поиски, весьма своеобразны. Актеры с мышлением «формообразующим» находят в его приемах много полезного для себя. Другие, с мышлением «сущностным», не всегда их понимают и принимают. Сочетание разных индивидуальностей в одной работе, во взаимодействии друг с другом заставляет во время репетиций пробовать разные методологические варианты, делать различные акценты. Во многих случаях эти акценты диктуются автором и художественными особенностями пьесы.

Как, например, работать с актерами над таким автором, как Гоголь, с его «предельно внешне воплощенными» персонажами? Кстати, В. Набоков в известной статье, посвященной писателю, тоже говорит о «до странности телесном характере гения» Гоголя и о «физиологическом оттенке» его символизма<sup>3</sup>. Можно ли, анализируя логику поведения его героев, миновать способ, манеру, особенности их физического (даже физиологического) бытия? Так, уже на первых репетициях «Женитьбы» трудно миновать «дородность» Яичницы, с трудом протискивающегося в двери, «петушью ногу» и «развязанность» Жевакина, «субтильность» Анучкина, человека «тонкого поведения», с «ножками тоненькими, узенькими»... А их носы и губы, производящие такое ошеломляющее впечатление на Агафью... А язык их, сразу, с первого чтения требующий поиска мелодии речи, интонаций, тембра голоса и вне этих элементов звучащий совершенно фальшиво...

Может быть, начинать работу над «Ревизором» или «Женитьбой» следует тоже с некоего «маскарада», подобного тому, какой устраивал для своих учеников Станиславский? Пусть каждый актер попробует найти для своего героя костюм, грим, прическу, походку, голос. И не беда, если потом многое, или почти все, изменится, главное, что воображение актеров сразу будет направлено в сферу, необходимую для постижения автора. А может быть, имеет смысл начинать каждую репетицию с чеховских упражнений на «центр» или «воображаемое тело»?

Конечно, начинать путь к перевоплощению с «оправы», с формы несколько рискованно, она может иногда увести от сути, от «зерна» образа. Понятие «зерна», как некой сущности роли, введено в актерскую и режиссерскую практику Вл. И. Немировичем-Данченко и — по его собственному признанию — трудно поддается определению. Пожалуй, наиболее доходчиво и одновременно точно его формулировал Г. А. Товстоногов: «Зерно» роли — это такая особенность, которая позволяет артисту жить в предлагаемых обстоятельствах, не только цанных автором, а в любых обстоятельствах жизненного порядка, в аовом качестве»<sup>4</sup>. Такая импровизационная свобода актера по отношению к любым обстоятельствам возникает, очевидно, вследствие ощущения «зерна» роли как одной из собственных возможных ипостасей, одной из доселе не раскрытых сторон своей личности.

Перевоплощение в образ — это всегда открытие новых сторон актерской человеческой индивидуальности.

<sup>1</sup> Чехов М, Литературное наследие: В 2 т. М., 1986. Т. 2. С. 328-329.

<sup>2</sup> Там же. С. 330-331.

<sup>3</sup> Набоков В. Николай Гоголь // Новый мир. 1989. С. 175-178.

<sup>4</sup> Товстоногов Г. Зеркало сцены: В 2 т. Л., 1980. Т. 1. С. 225.

В личности каждого человека очень сложно сочетаются качества и свойства самые разные, иногда противоположные и даже просто друг друга исключают. Часть из них всем ходом нашей жизни, воспитанием, образованием развиваются, усиливаются. Остальные, напротив, подавляются, сдерживаются и даже отодвигаются в сферу подсознательного. Всякая человеческая личность — «это «п» жизненно-ролевых возможностей, из которых в каждый момент осуществляется лишь одна... Осознание, а чаще лишь смутное ощущение, что «я» состоявшееся безмерно далеко от «я» возможного, служит источником надежд и разочарований, тоски и утешения, сновидений и самоубийств», — пишет известный врач психотерапевт В. Леви<sup>1</sup>. Для актера же оно служит кроме того и источником творческих поисков и открытий, той основой, на которой возникает феномен подлинного перевоплощения. Перевоплощение позволяет человеку, наделенному определенным характером, предстать на время в качестве человека, обладающего другим характером.

Сходное понимание процесса перевоплощения можно найти в высказываниях того же М. Чехова: «Вымышленное «я» роли сродни вашему собственному, невыдуманному «я». Ваше подлинное «я» и вымышленное «я» как бы тянутся друг к другу, постоянно ищут друг друга...»<sup>2</sup>. Какое из этих «я» быстрее двинется на встречу друг с другом, предсказать невозможно. Главное, не заталкивать индивидуальность в жесткие рамки «единственно верного» способа репетиций, являющегося наиболее привычным и освоенным для педагога.

Актеры нередко не умеют, стесняются, боятся полно и честно выразить в роли свой внутренний мир. Режиссеру необходимо понимать индивидуальность актера, уметь подсказать ему путь, который в данном спектакле, данной роли приведет его к максимальному творческому раскрытию. Есть актеры, которых надо уводить от преждевременно возникшей и закрепляемой ими формы. Другим, напротив, надо подсказать какие-то точные детали внешней характеристики, им нужна эта «маска», чтобы обрести внутреннюю свободу, внутреннюю смелость для раскрытия иногда самых тайных глубин собственной души. И в этом смысле идея «маскарада», предложенного Станиславским — Торцовым своим ученикам, была отнюдь не случайной, он хорошо знал расковыряющую, раскрепощающую силу «маски».

«Главное при всех этих внешних исканиях не терять самого себя», — напоминал Станиславский. Он подчеркивал это важнейшее условие создания сценического образа в театре, существующем по законам переживания, так как подлинно жить на сцене можно только своими собственными ощущениями, чувствами и мыслями.

---

<sup>1</sup> Леви В. Искусство быть собой. М., 1977. С. 177.

<sup>2</sup> Чехов М. Литературное наследие. Т. 2. С. 438.

## **Из программы «Режиссура и мастерство актера» ЧЕТВЕРТЫЙ КУРС**

IV курс ставит задачей подведение итогов совместного обучения актерско-режиссерской мастерской. Целью IV курса по режиссуре является реализация режиссерского замысла на материале выпускаемых курсом дипломных спектаклей, поставленных педагогами или студентами режиссерской группы, проявившими в процессе обучения склонности к педагогической деятельности. Студенты-режиссеры также работают ассистентами у постановщиков-педагогов.

Основной задачей по курсу актерского мастерства является проблема актерского перевоплощения.

### **Режиссура**

Студенты режиссерской группы должны освоить учение Вл. И. Немировича-Данченко о тройственном восприятии спектакля: социальном, жизненном и театральном: «Создатель спектакля должен быть сам по себе, если так можно выразиться, социально-воспитанным человеком, независимо от того материала, с которым ему приходится иметь дело. Когда он начинает работу, он, как художник и как гражданин и как просто член человеческого семейства, должен обладать чуткостью в вопросах этики, идейности, политической устремленности, гражданственности, что и составляет сущность социальности».

Целеустремленность, глубокая разработка психофизического самочувствия роли, мужественная простота и борьба с сентиментальностью — основа подлинной жизни на сцене. Яркая, увлекательная форма, рожденная образным восприятием драматургического материала и авторской индивидуальности. — основа подлинной театральности.

Студент-режиссер встречается с необходимостью решать композицию спектакля, где в конкретизации замысла принимают участие художник и композитор, которые, являясь соавторами спектакля, находят свои выразительные средства, способствующие раскрытию жанровой природы спектакля, своеобразия авторского стиля, или, как говорил Вл. И. Немирович-Данченко, — «лица автора».

Особое внимание обращено на подготовительную работу вокруг спектакля: сбор необходимых материалов, изучение эпохи, быта и т. д., с привлечением специалистов-историков, литературоведов или участников реальных событий. Все это помогает формированию, развитию личностей создателей спектакля.

Ряд студентов-режиссеров, не занятых в подготовке дипломных спектаклей курса, направляется на преддипломную практику в профессиональные театры, в которых работают в качестве ассистентов, сорежиссеров или постановщиков спектаклей.

На IV курсе режиссерская группа знакомится с принципами организационно-производственной работы в театре: составление планов выпуска спектакля, репетиционного расписания, взаимодействие с техническими цехами и администрацией, проведение спектаклей текущего репертуара.

Педагоги курса проводят беседы по этическим основам деятельности режиссера.

### **Мастерство актера**

Дипломные спектакли показываются в Учебном театре сперва для кафедры и руководства учебного заведения, затем на зрителе. и; При составлении репертуара руководство курса должно использовать разнообразие жанров, ставящих перед актерами необходимость перевоплощения, овладения характерностью, пластической выразительностью, сценической речью.

Систематический показ спектаклей под наблюдением педагогов дает возможность молодым актерам понять, как происходит творческий рост роли при встрече со зрителями.

Дипломный спектакль принимается Государственной экзаменационной комиссией. На этом заканчивается обучение студентов актерской группы.

## ПЯТЫЙ КУРС

V курс обучения режиссерской группы предназначен для осуществления преддипломных и дипломных спектаклей. Учебная программа V курса включает три основных раздела: ^Г; Г \*» ■ ,бГ

Выбор пьесы и разработка режиссерской экспликации. В основе работы лежит анализ драматургического произведения, его жанровое определение, образное видение будущего спектакля. Экспликации обсуждаются на общих занятиях курса.

Реализация замысла — постановка спектакля в театре.

Повторение теоретических положений курса режиссуры на качественно иной основе практической деятельности в театре.

Экзаменом по режиссуре является дипломный спектакль студента, поставленный в профессиональном театре. Студент-дипломник сдает перед защитой художественному руководителю курса и декану факультета режиссерскую экспликацию и необходимую документацию: афишу, программу, протокол заседания художественного совета с обсуждением спектакля и решением о его приеме, изобразительный материал — фотографии, макет или эскизы оформления костюмов, видеозапись, критические отзывы в прессе.

Защита дипломного спектакля происходит перед Государственной экзаменационной комиссией и является итогом пятилетнего процесса обучения по режиссуре и мастерству актера.

## А. А. Гончаров ПОДВОДЯ ИТОГИ

Я думаю, что пора уже подводить итоги проведенной нами реорганизации театрального образования, соотнести ее с требованиями времени, которые определяют сегодня судьбу нашего театра. Возвращаясь к истокам нашей методологии, необходимо понять специфику русского национального театра, который по сути своей прежде всего театр человеческий. И это мне представляется основополагающим в реформе театрального образования.

А мы засуетились, и в методологии тоже. Поиски выразительности? Да, и слава Богу, что они идут. Беда лишь в том, что многие из громче веек кричащих по поводу этих поисков не замечают, что повторяют зады не только европейского театра, но и своего собственного. И от того, что они думают и декларируют, что идут впереди, суть не меняется. Конечно, новое — это хорошо забытое старое. Но и при повторении пройденного лучше бы обходиться без упрощенчества, половинчатости, однобокости. А у нас в этом процессе как-то совершенно разделились два таких понятия, как форма и содержание. Чем чуднее режиссер найдет форму, тем новация кажется отчетливей и ясней, даже если и не имеет к содержанию ни малейшего отношения. А я глубоко убежден, что понятия эти едины и единство их предполагает прежде всего примат содержания. Оно и диктует ту или иную форму. В противном случае происходит то, что Станиславский называл кабо-тинством, имея в виду актрис, старающихся поэффектнее продемонстрировать зрительному залу собственные прелести. Сейчас же этим в основном занимаются режиссеры, как бы выходящие раскланиваться после каждой мизансцены.

Словом, суждения о методологии разные. Естественно, это обусловлено теми новыми предлагаемыми обстоятельствами, в которых живет сегодня наше общество. То есть революцией в нашей стране. Но ведь эта революция за последние семьдесят пять лет у нас, будем считать, вторая. После первой подлинными открытиями были на фундаменте русской школы реформаторов сцены. Четыре студии, рожденные Художественным театром, остались в истории поисков и новаций, как и спектакли Вахтангова, Таирова, Мейерхольда, который, кстати сказать, в 1922 году открыл Театр Революции абсолютно реалистическим спектаклем. И, как пузыри на луже, лопнули тогда ведомственные студии и театры (железнодорожные, медицинские и прочие), как лопнул театр импровизации «Семперанте», где Быков и Левшина каждый вечер играли новый спектакль на тему, скажем, «Гримасы» или «Головоногий человек». А, наверное, все эти эксперименты тоже предполагали поиск образной выразительности. И тоже считалось — мол, вот то новое, что «на щебне былого» должно сменить старое, отжившее.

Нужно ли протестовать против такого рода экспериментаторства? Да нет, конечно, слава Богу, что наконец появились разные течения. Полемика, состязательность ускоряют и наше главное движение, то есть движение психологического театра.

Я убежден, что театр — явление глубоко национальное. Но отнюдь не замкнутое в национальных границах. И русский театр никогда не был закрытой системой, так сказать, «вещью в себе». Он легко вбирал в себя и творчески переосмысливал многие открытия иных школ и столь же щедро дарил и дарит им свои открытия. Собственно, такая открытость — вообще свойство русской культуры. Пушкин считался западником, однако же именно он стал замечательным основоположником русского реалистического искусства.

Поэтому я глубоко убежден, что, например, тот антагонизм, о котором упорно твердят, рассматривая соотношение методов Станиславского и Брехта, — ерунда собачья. Они разные. Да. Эстетика Брехта, несомненно, есть явление национального немецкого театра. Но они и родственны — по цели, по духу. Они взаимосвязаны творчески.

Ученик Станиславского Евгений Вахтангов, тоскуя в голодной и темной Москве о празднике, понимая необходимость именно в то время яркого театрального праздника, делает эмоциональным зерном своего спектакля по сказке Гоцци игру в игру. И в «Горячем сердце», поставленном в 1926 году Станиславским, уже имелись все факторы ост-ранения и очуждения, которые потом мы объявили принципами чисто немецкого театра. Но ведь и брехтовские принципы потом, в 60-е годы, русский театр смог принять, переосмыслить и сделать подлинно своими.

Что же касается обратного процесса — я, например, был попросту поражен спектаклями моего ученика Някрошюса, в том числе «Дядей Ваней». То, что нашел Някрошюс в Чехове, несомненно, выросло из традиций русского психологического театра и вместе с тем стало уже явлением иной

культуры — литовского национального театра.

Чем отличаются поиски, скажем, Станиславского, Вахтангова, того же Някрошюса от поисков многих и многих режиссеров, и прежних, и нынешних? Целью. И те, и другие — ищут. Но одни ищут «новое», а другие — истину.

А истина в искусстве предполагает образную художественную правду.

Каким образом добывать эту правду? Через человека. Прежде всего — через постижение человека в творческом процессе воплощения. Ибо всякое искусство — условно, а вот человек — безусловен. Все художественные формы, все формальные поиски выразительности, вне учета сверхзадачи и подводного течения, имеют свои тупики. Нет тупиков в искусстве только в постижении человека, в диалоге со зрительным залом на высоком уровне искренности и открытия.

Поэтому, если мы обратимся к истории нашего театра, то увидим, что при всем многообразии поисков остались в ней те произведения, которые, по определению Станиславского, имели подводное течение, то есть — сверхзадачу. Именно, это в сочетании с социальным аспектом определяет гражданскую, образную, эстетическую и даже государственную позицию в искусстве. Именно это определило такие замечательные спектакли, как, скажем, «Дни Турбиных» в постановке К. С. Станиславского. Или «Три сестры» в постановке Вл. И. Немировича-Данченко, когда в 1940 году все второе поколение Художественного театра тосковало по лучшей жизни. Вот поиск этого подводного течения и определяет подлинную ценность театра.

К сожалению, профессия режиссера в наибольшей, может быть, степени по сравнению с другими художественными профессиями требует совпадения со временем. Без этого театр состояться не может. А чтобы этого добиться, порой очень талантливым режиссерам приходится действовать вопреки своим принципам. Иным из них приходилось, лакируя, как мы теперь говорим, действительность, образными средствами прославлять существующие безобразия. Эти образные средства были, так сказать, хищно употреблены данными художниками, вынужденными искать синтез выразительных средств, чтобы заткнуть психологическую нищету времени и драматургии. Прикрыться — так же, как внешней характерностью прикрывается неспособный актер. Но вот время прошло — и что осталось в памяти? Осталось вечное.

Поэтому, говоря о методологии, прежде всего, надо определиться в тех социальных условиях, в которых развивается сегодня театр. То есть — чего ждет от него зритель? Что хочет сегодняшний зритель | увидеть со сцены театра? И что он, наконец, увидев, может воспринять?

В свое время это гениально понял, скажем, Вахтангов, о чем я уже выше упоминал. Когда мы пытаемся теми же средствами возобновить этот праздник сегодня — оказывается, что какая-нибудь гопкомпания с растрепанными волосами, что выскакивает с экрана после полуночи, — удивляет больше. (Настолько, что у меня появляется немедленное желание поставить «Бесов»).

Однако это вовсе не означает, что необходимо немедленно выносить на театральную сцену под музыку консервной банки патологию половых актов. Мало ли в чем сегодня купается молодежь, и каждый из нас в свое время купался в какой-нибудь новации подобного порядка. Тоже ничего нового.

Я же думаю, что русский театр в своих образцах никогда не опускался до такой суеты. Театр настолько театр, насколько он выше зрелища. Это не значит, что он не зрелище или что зрелище не может быть театром. Но тем не менее насколько он над зрелищем, настолько он и театр. И я снова и снова вспоминаю тот замечательный Художественный театр К. С. Станиславского, где были запрещены аплодисменты, где в интимно-доверительном разговоре со зрителем театр проникал в такие дебри подсознания... И думаю, что сегодня нам очень важно не только вширь развивать наши методологические поиски образной выразительности, но и подумать о том, чтобы пойти вглубь, коснуться еще не тронутых струн. Ведь до сих пор, при всей гласности и демократии, есть еще в человеке закрома, пока не тронутые. И их-то как раз и надо раскрывать, потому что, повторяю, в истории театра остаются лишь те спектакли, которые коснулись этих зон.

Разумеется, возникает вопрос: как это делать, на каком языке разговаривать со зрителями? Стало уже хрестоматийным соображение, что в 60-е годы «Современник» заговорил совершенно иным языком, нежели МХАТ 40-х. Все современные поиски художественной правды начинают с «Современника». Потом «Таганка», а уж потом непосредственно поколение Фокина, Яновской...

При этом забывают, что русская реалистическая школа это не только Станиславский и Немирович-Данченко, но и их ученики — Попов, Лобанов, даже Дикий, что разрывать эту цепочку нельзя. Для моего поколения, скажем, Ермоловский театр периода Лобанова куда важнее, чем «Современник» для следующего. Потому что «Современник» все же начался благодаря оттепели 50— 60-х, когда многое стало можно, хотя бы и на время. А Лобанов говорил нам правду во времена ждановских постановлений.

Это несправедливо, но ничего не поделаешь: театр умирает с каждым поколением. Художественная правда «Таганки» была справедлива в свое время, когда иносказательным языком можно было сказать правду большую, нежели каким-либо иным. И театр, так же, как его великий бард, говорил со зрителем на этом языке о том, о чем сам зритель все время думал и с чем он жил. Сегодня, пусть с опозданием, мы возрождаем для себя Высоцкого. А вот Таганку возродить уже труднее, потому что ее выразительные средства сегодня уже не так необходимы. Тогда она пробивалась в поисках правды дальше, чем другие. Сегодня дальше можно пройти, пользуясь иными средствами.

И тут я начинаю думать, что, может быть, нынешнему зрителю нужен больше всего некий Общедоступный театр. Который не занимается переводом правды на эзопов язык, на сцене которого не надо разгадывать кроссвордов и расшифровывать шарад. Театр, где возродится еще одна бесспорная традиция российской сцены — непосредственность восприятия.

Но для такого театра нужна и иная актерская школа. Надо воспитывать в артисте возбудимый реактивный аппарат восприимчивости, способный в действиях и чувствах реализовывать информацию, получаемую извне. Ибо сегодня, в наш век плотность этой информации иная, и это предполагает иную восприимчивость артиста. Чтобы ее воспитать, необходимо взять на вооружение все известные нам психофизические законы. Только тогда мы сможем говорить о дальнейшем развитии методологии — и, конечно, это будет развитие методологии Станиславского, ибо она будет реализовываться прежде всего через человека, и для человека.

Чтобы эта методология развивалась, сегодня нужна, я бы сказал, экологическая служба театра. Судьба защиты этого метода от захвата его дилетантизмом, сегодня особенно опасным. Потому что дилетантам кажется, будто они опровергают и выбрасывают с корабля современности то, что было раньше, а на самом деле это попытка с уровня «Общества литературы и искусства» К. С. Алексеева попытаться опровергнуть поиски и открытия К. С. Станиславского.

Не знаю, сколько мне времени еще отпущено судьбой, но признаюсь, что в это оставшееся время очень хочется поделиться теми возможностями поисков художественной правды, что удалось пронести сквозь достаточно суровые годы. Поэтому я сейчас очень трудно выбираю репертуар. Соотнести свою правду со временем и присвоить ее театру — в этом вижу свою главную задачу. Это очень трудно. Все время ловишь себя на том, что тебя научили врать. Ну, пусть даже не врать — умалчивать, лавировать, обходиться намеками там, где время требует говорить прямо. Приходится себя ломать.

За истекшие годы, бесспорно, сделано многое. Именно деятели театра и театральные педагога должны разрабатывать и принимать решения, способствующие развитию профессионального образования, оказывать определяющее влияние на процесс формирования современной эстетики театра. Логика этой необходимости проста:

чтобы чем-то управлять, что-то перестраивать, необходимо профессионально владеть предметом перестройки. Чтобы говорить о сложностях современного театра и театральной педагогики, надо знать эти сложности изнутри, а не созерцать их с высот абстрактных теорий.

А «изнутри» видна следующая картина. Последний этап развития метода Станиславского забыт, и говоря точнее, по-настоящему этот этап и не был никогда понят и усвоен. Поэтому все эксперименты Станиславского по поводу физических действий на новом витке развития драматического театра должны получить свое продолжение и развитие. Практика убеждает, что построение поэтической физической линии поведения является первоосновой творчества актера. Подчеркиваю: поэтическая физическая линия поведения. Физическое действие обязательно должно быть поэтически осмыслено. Такая поэтическая физическая линия поведения представляет собой основу образного эквивалента будущей реализации замысла.

Особо следует остановиться на вопросе первичности замысла в диалектике рождения образности сценического искусства. На новом витке поиска методологии воспитания актерских и режиссерских кадров необходимо понять, что искусство предполагает образную художественную, правду, т. е. художественное освоение правды, которое начинается (а не завершается) понятием образного тождества.

Здесь, собственно, и заложено зерно того конфликта, который был в понимании метода Станиславского между В. И. Топорковым и А. Д. Поповым. Если Топорков считал, что освоение действия актером начинается с нуля, с «чистого листа» и логика физических действий рождается самопроизвольно, то А. Д. Попов подчинял поиск логики физических действий замыслу и был, как показывает опыт, прав. Сценическая образность ищется и реализуется через логику действия. В этой связи замысел является главным звеном, которое предполагает образное решение сценического действия.

Следует оговориться, что все это относится в первую очередь к театру русскому. Игнорировать

национальную природу драматического искусства, навязывать всем единые методы было бы нелепо и вредно. Однако в деле театрального образования есть сегодня и масса общих проблем, целей и задач, решив которые в каждой школе с учетом ее особенностей, истории и традиций, мы сможем поднять и театральную культуру во всей стране.

Я рад тому развитию, которое получили сегодня дисциплины пластического цикла воспитания актеров. Это закономерно, этот процесс отражает ту значимость, которую приобрела сегодня физическая организация сценического действия. Именно благодаря этому прорыву в области пластической выразительности стало возможным говорить о поэтической организации действия. В то же время прорыв «воспитательных» дисциплин — ведь кроме пластики мы наблюдаем и интересные опыты педагогов-речевиков, и даже попытки совместных трехга-говых занятий по пластике и речи — заставляет нас задуматься и о положении с основной дисциплиной: мастерством актера. Здесь мы явно отстаем. Необходимо сосредоточить наше внимание и усилия на первом курсе, где происходят самые важные процессы становления будущих актеров, где осваивается психологическая природа поступка. Думается, что помощь психолога, и, в частности, такого, как П. В. Симонов, сегодня нам необходима для освоения нового уровня правды сценического существования.

Теперь, когда мы, наконец, получили возможность говорить со сцены, не прибегая к языку иносказаний, а выявляя правду через конфликт характеров, точное и непосредственное восприятие жизни человеческой и мира, — выяснилось, что мы разучились это делать. Необходимо что-то срочно менять, и прежде всего в отношении к индивидуальности исполнителя. Отрешиться от привычки нивелировать, «заигрывать» актерскую индивидуальность. Мы должны научиться по-настоящему ее развивать, раскрывать — так сегодня ставится задача. Я уже неоднократно говорил, что именно мне представляется главным:

иной уровень правды существования. При любой условности человек на сцене все равно безусловен — его существование может быть помещено в самые разные образные системы осмысления мира, и все равно человек остается безусловен, со своими личными чувствами, переживаниями, реакциями на происходящее, отношением к предлагаемым обстоятельствам. Иная реактивность восприятия у актера, другой характер формирования восприимчивости личности — вот чего следует добиваться от артиста с первых же его шагов в профессии. Мейерхольд говорил, что артист — это человек, способный в действиях и чувствах реализовывать полученную извне информацию. Так вот, эту информацию надо реализовывать иначе, чем умеют это наши сегодняшние выпускники.

Неповторимость индивидуального восприятия — основа заразительности актерского организма. Не момент имитации, а неповторимость собственных восприятий делает убедительным создаваемый актером характер. Не «замазывать» индивидуальность актера чужими, сочиненными приспособлениями, а использовать собственные уникальные личностные реакции исполнителя, ища моменты его сближения с образом. Это должно стать законом даже для создания характера, казалось бы, далекого от собственного характера артиста.

На первом курсе необходимо заложить основы реактивности восприятия предлагаемых обстоятельств, событий и продолжать развивать это в дальнейшем. Добиваться раскрытия индивидуальности студента, выработки у него навыка проявления собственных реакций следует всеми средствами (вплоть до шоковых), подбирая индивидуальные способы воздействия на студента, зависящие от структуры его личности. Результатом работы должен стать тренированный аппарат актера, готовый к реактивности восприятия, реализуемый в мускульном действии. Именно поэтому центром нашего педагогического внимания является акт восприятия в неповторимости индивидуальности, взятой нами в предельных обстоятельствах.

Способность к акту восприятия оказывается вообще главным признаком, позволяющим произвести отбор абитуриентов. Мы останавливаем свое внимание на тех индивидуальностях, которые не имитируют чужие качества, а проявляют собственные. Во всей нашей практике — от набора и до постановки спектакля в театре — надо уходить от имитации. Имитация — это эстрада. Чужие навыки, имитируемые драматическим актером, — ложный путь. Здесь много общего и с принципом назначения актера на роль: в индивидуальности исполнителя заложены качества, которые могут оказаться необходимыми для реализации замысла. Именно эти качества надо развивать в процессе репетиций. Такой подход к индивидуальным личностным особенностям артиста и студента меняет акцент нашего педагогического внимания и интереса к различным методикам. Здесь, повторяю, годится все, вплоть до шока. Главное — понять зоны заразительности восприятия индивидуумом предлагаемых обстоятельств.

В театре сейчас самая главная беда в том, что самые разнородные артисты прикрыты общими профессиональными навыками, что делает их уныло-единообразными. Добравшись до новых, соб-

ственных проявлений органики у такого актера труднее, чем у молодых людей. У опытных актеров я получаю вторичность реакции, оценок, приспособлений, тогда как сегодня, наоборот, интересна неповторимость новой информации.

Мы, следует признаться, консервативны и боимся оторваться от привычного (т. е. вторичного). Вот и набор курса зачастую осуществляется нами по принципу похожести. Напоминает нам абитуриент кого-либо из наших удачных учеников — мы и берем его. А от непохожести ни на кого робко сторонимся. Вот и получают курсы, похожие на предыдущие вышуски. Снова торжествует вторичность.

Вторичность—это неспособность или нежелание беспокоить себя лично. Наиболее интересным артистам сегодня (например, Неёловой, Борисову), наоборот, присуще такое беспокойство. Это предполагает определенную амплитуду выразительных средств, которая значительно богаче, нежели набор средств вторичных. Только подключая к созданию характера себя лично, актер включает биотоки, которые сообщают заразительность его творчеству. Сегодня меняется сама природа этой заразительности, ее грани, более того, меняются индивидуальности героев, характеры которых нужно создавать артисту.

Искусство всегда живет во времени. Думаю, что наша генеральная линия — это не абстрактные построения и не интерес к иносказаниям, ставший сегодня чрезвычайно модным. Период безвременья, на мой взгляд, лишил советское театральное искусство его главного достояния — непосредственного воздействия на зрительный зал, характерного для русского психологического театра, русской актерской школы. Эпоха застоя развила совершенно противоположную тенденцию — иллюзийную, иносказательную. Эзопов язык, которым долгие годы была полна наша жизнь, почти убил непосредственность контакта восприятия и актера, и зрителя. Теперь нужно снова учиться этому контакту. Поэтому мы должны в нашей театральной школе создать все условия для воспитания актерской неповторимости, способности к личностным затратам, восприятиям и реакциям.

Решению этой глобальной методологической задачи, в конечном итоге, и посвящен главный документ, определяющий стратегию наших действий на многие годы, — «Основные направления перестройки системы театрального образования». Документ этот начинает проводиться в жизнь, мечта становится реальностью.

## Б. Г Голубовский

### ФУНДАМЕНТ ЗАМЫСЛА — СУДЬБА СПЕКТАКЛЯ

« День, когда на доске приказов около директорского кабинета появляется скромный листочек — распределение ролей в новом спектакле — один из самых волнующих в жизни не только отдельных актеров, но и всего театра. Всего листок бумаги, но в него вложены надежды автора увидеть воплощенными своих героев, раздумья режиссера, определяющего путь театра и, конечно, — актера, для которого новая роль — ступень в жизни, шаг в искусстве — вперед или куда-то в пропасть. А, может быть, топтание на месте? Замысел драматурга режиссер понимает и выражает прежде всего через «авторского человека» (как говорил Вл. И. Немирович-Данченко). Это волнующие минуты — знакомство с населяющими пьесу людьми — действующими лицами. Прежде чем распределить роли, режиссер стремится как можно ближе узнать, проникнуть во внутренний мир героев, понять их желания, поступки, угадать особенности характеров, увидеть внешность, придумать отличительные детали их поведения, услышать их голоса. И все это нужно прочесть в тексте пьесы, который ждет, чтобы его оживили, воплотили.

В одном из спектаклей «Трехгрошовой оперы» Б. Брехта бандита Макка Макхита играл молодой актер — писанный красавец. Многие зрители и особенно зрительницы относились к нему с той же симпатией, что и женщины на сцене — Люси, Дженни, Полли. Обаяние героя подчиняет себе всех! А вот что сам Брехт, не только великий драматург, но и прекрасный профессиональный режиссер, пишет о Макхите в комментариях: «Женщинам он импонирует не красотой, а положением и средствами. Английские рисунки в издании «Оперы нищих» («Опера нищих» (1728) — пьеса Дж. Гея, первоисточник пьесы Б. Брехта.) изображают его приземистым, коренастым, не лишенным достоинства человеком лет сорока, с лысоватой, похожей на редьку головой. Начисто лишенный чувства юмора, он держится чрезвычайно степенно. Солидность Мака проявляется уже в том, что его деловое рвение направлено не столько на ограбление посторонних лиц, сколько на эксплуатацию своих служащих.... Заглядывая в будущее, он видит себя отнюдь не на виселице, а где-нибудь возле уютного и при этом своего собственного пруда, с удочкой в руках»<sup>1</sup>.

Можно ли не обратить внимание на эти авторско-режиссерские указания? Конечно, режиссер имеет право на свое видение образа, но мне представляется, что в данном случае мы встречаемся с одним из наиболее ярких примеров нарушения замысла автора, его стиля. Переход из политической, социальной сатиры в стихию «блатной романтики», любование красивой уголовной жизнью, вряд ли совместимо с жесткой манерой Брехта. Внешний облик персонажа имеет большое значение, но не он решает суть образа. Нужно уметь извлечь из текста требования автора.

В начале Великой Отечественной войны на экраны кинотеатров и сцены драматических коллективов вышло огромное количество фильмов и спектаклей, в которых фашистских захватчиков играли самые уродливые актеры, изображающие монстров, дегенератов. Ясно каждому, что такие выродки способны на любые преступления и зверства. Время шло, враг оказался более сильным и опасным, чем его изображали в предвоенных и начала войны «произведениях искусства». Примитивный враг не мог так легко громить советскую армию. Такая трактовка врагов, естественно, принижала и самих представителей победившей (в итоге) армии. В последний период войны на экраны вышел документальный фильм Александра Довженко «Битва за нашу Советскую Украину». Никогда не забыть эмоционального потрясения от кадров немецкой хроники, вмонтированных в фильм. Перед зрителями знаменитый киевский Крещатик, разрушенный почти до основания: обгорелые скелеты домов, телеграфные столбы с повешенными людьми, на груди которых можно прочесть написанные на досках слова:

«комиссар», «еврей». По середине дороги идут четыре немецких танкиста, молодые, здоровые, красивые парни с ослепительными зубами, развевающимися на ветру белокурыми кудрями. Воротники комбинезонов расстегнуты, в дула автоматов, висящих на плечах и на груди, воткнуты ветки сирени. Один из них наигрывает на губной гармошке какую-то популярную песенку, остальные ему подпевают. Молодость, здоровье, радость жизни! И голос диктора за кадром (цитирую приблизительно): «Погляди на этих парней: это они сожгли твой дом, это они убили твоего отца, увели в неволю твою сестру»... Такое «распределение ролей» потрясало! Режиссер увидел не немцев-«злодеев», а настоящую жизнь.

---

<sup>1</sup> Брехт Б. Театр. Т. 1. М., 1963. С. 252-253.

Начнем с простого. Кто должен распределять роли? Ясно, что режиссер. Однако режиссеру в труппе (и вне ее) предъявляются обвинения в непонимании автора (это еще ничего!), предвзятости и, главное, в субъективизме, как будто в искусстве может быть объективность. Режиссерское «вижу» и «не вижу» становится предметом насмешек и серьезного осуждения. Я думаю, критикующие признают только одну объективность — свою личную. Но ведь она субъективна так же, как и режиссерская. Вспоминаю афоризм польского сатирика Ежи Леца: «Эта женщина считает, что существуют два мнения — ее и неправильное». Поэтому условимся сразу: да, РЕЖИССЕРСКОЕ РАСПРЕДЕЛЕНИЕ РОЛЕЙ СУБЪЕКТИВНО, только таким оно и может быть, только в субъективности таится глубина и оригинальность замысла, успех будущего спектакля. А от поражений и, тем более, ошибок, никто не застрахован.

Когда режиссер еще не приступил к репетициям, когда он только приступил к разработке экспликации, он остается один на один с пьесой. Это самые счастливые дни режиссерского труда. Он чувствует себя раскрепощенным до предела: он может дать играть короля Лира М. Горбачеву, а неуправляемого купца Хлышова («Горячее сердце» А. Островского) Григорию Распутину, может представить себе в «Бедных людях» Ф. Достоевского в главных ролях Веру Комиссаржевскую и Чарли Чаплина. Для понимания направленности, масштаба образа необходим образный жизненный прототип. Режиссер продельывает работу по ИДЕАЛЬНОМУ РАСПРЕДЕЛЕНИЮ ЮЛЕЙ, то есть включает в список людей, не имеющих никакого отношения к театру.

Особенно такой эксперимент полезен для студентов режиссерского факультета — это развивает фантазию, учит мыслить масштабно.

Например, студент Х. в список действующих лиц «На дне» своей курсовой работой «назначил» на Луку — Н. Хрущева, на Ваську Пепла — С. Есенина, на Актера — Ю. Любимова, на Барона — Николая II Романова, на Сатина — М. Мусоргского и т. д. И к каждому назначению он приложил мотивировку, объясняющую свой выбор. Роли можно «поручать» литературным героям, персонажам из произведений живописи и скульптуры, но лучше всего — из жизни. Только нельзя при таком ходе мелочиться и приглашать актеров из соседнего театра. Тогда теряется возможность ощутить перспективу человеко-роли. Такое направление мысли режиссера не имеет ничего общего с типажностью. Не случайно в кино стали снимать драматургов, режиссеров, писателей, то есть индивидуальности. Трудно сравнивать принцип распределения в театре и кинематографе. Нам, театрам, трудно соревноваться в возможностях приглашения таких личностей. Поэтому в кинематографе говорят о выборе актера — из огромного количества претендентов всех стран и народов, а в театре — о распределении ролей среди имеющихся актеров. Мы ограничены в своих возможностях штатом, коллективом и обязаны видеть в каждом актере его способности, зачастую скрытые, помочь актеру найти свое индивидуальное место в репертуаре.

Кинематографисты утверждают, что в идеале для каждого нового фильма мыслится новый, неведомый зрителю исполнитель. Ну, что ж, мы можем только позавидовать «киношникам.» Режиссер Глеб Панфилов предполагал для фильма «Васса Железнова» такой ход: «Наверное, Рашель прекрасно могла бы сыграть молодая Белла Ахмадулина. В ее облике есть тот же сплав человеческих качеств, который для этой роли нужен — талантливость, восторженность, проницательность, незащищенность, сила, слабость, хрупкость, возвышенность идеализма».

Александр Довженко говорил: «Мой актер должен быть похожим на неактеров». Кстати, сам Довженко пригласил на центральную роль в «Поэму о море» М. Царева — уж такого «театрального актера», какой редко встречается на современной сцене. В событийном для киноискусства фильме «Андрей Рублев» всем запомнился эпизод «летающего мужика», которого сыграл — нет, это слово не подходит для данного случая — прожил один из талантливейших и своеобразных поэтов — Николай Глазков. Конечно, режиссер А. Тарковский поручил ему эту роль неспроста — поэт и в жизни был как в полете, он взлетал в воздух на удивление всем и самому себе и в фильме, и в жизни: «Лето....! Летю! Летю-ю-ю!» — реплика стала знаменитой и многозначной. Режиссер В. Строева рассказывает, как Глазков снимался в роли Достоевского: «Медленный наезд на глаза Достоевского... это был очень длинный наезд — то, что вряд ли мог выдержать профессиональный актер... Глазков пронес в своих глазах такую глубину мыслей и чувств, что те, кто видел его на экране, до сих пор не могут об этом забыть...». Один известный актер Театра им. Вахтангова сказал о debutирующих актерах-писателях: «Они играют не по-нашему, но это, наверное, намного лучше того, что делаем мы». Режиссер Алексей Герман рассказывает о боях, разыгравшихся из-за его решения снимать в роли Лопатина в фильме «Двадцать дней без войны» Юрия Никулина, против которого дружно возражали все инстанции, управляющие киноискусством. То же происходило и с назначением Р. Быкова в фильме того же Германа «Проверки на дорогах», несмотря на поддержку автора, Константина Симонова. Режиссер

выстоял и победил.

Да, режиссерское «вижу» решает многое, причем — главное. Когда Немирович-Данченко предполагал дать В. Качалову сыграть роль Тартюфа, то можно было заранее сказать, что получился бы интереснейший, новаторский спектакль. Можно привести пример обратный: М. Ленин, актер Малого театра, страдал, видя, как неверно трактуют роль Отелло: «Как можно забывать, что Отелло — генерал!» Так и играл — генеральский чин. И больше ничего.

Роль Максима в знаменитой кинотрилогии режиссеры Г. Козинцев и Л. Трауберг решили поручить С. Михоэлсу, сделав ставку на образ «коммивояжера революции». Когда его кандидатуру решительно отвергли, то выплыла фигура Э. Гарина и только потом начал сниматься Б. Чирков, случайно попавший в поле зрения постановщиков, когда он пел под гитару какой-то жестокий романс. Об этом рассказал Л. Трауберг<sup>1</sup>. Вс. Мейерхольд в трагически несостоявшемся спектакле «Одна жизнь» (по роману «Как закалялась сталь») роль Павла Корчагина сначала поручил Э. Гарину и позже передал ее Е. Самойлову — белозубому, голубоглазому, ослепительно улыбающемуся герою кинокомедий, правда, снявшемуся у Довженко в героической роли Щорса. Интересно, как столь разные мастера искали «неофициальное» решение образа положительного героя и не могли пробить стену запрети-тельства и соцреализма. Примеры, не требующие комментариев.

Одно время режиссер Вс. Пудовкин мечтал поставить в театре «Ромео и Джульетту» и решил пригласить на роль Ромео Бориса Ливанова: «Борис появится у меня из-за кулис, — фантазировал он, — держа за ножку целого жареного гуся. Во время монолога он этого гуся съедает. Ромео человек Возрождения, человек неумных страстей. У Ливанова всего много: лица, глаз, голоса, тела, рук, ног», — так вспоминает писатель А. Мариенгоф. Что ж, трактовка неожиданная, но, на мой взгляд, оправданная.

Моя первая в театральной жизни ошибка, первый урок в распределении ролей (я был ассистентом режиссера) в «Мирных людях» Ирвина Шоу в Московском Драматическом театре п/р Ф. Каверина. Жена скромного часовщика Ионы Гудмена все время жалуется на болезни, требует к себе усиленного внимания, и замученный ее претензиями старик убегает из дома на рыбную ловлю. Картина многим знакомая. Роль жены исполняла пожилая актриса болезненного вида, страдала на сцене она с большим удовольствием, очень жалела себя и плакала настоящими слезами. По видимости, жить ее героине осталось несколько недель. Когда Иона уходил из дома, у многих зрителей возникало чувство раздражения против него — бросает умирающую жену! Смысл же пьесы в том, что ее болезни — причуда, блажь, она здоровее всех в доме! Играть ее должна актриса типа Н. Мордюковой, из которой физическое и душевное здоровье так и рвется наружу! Тогда был бы жанр, обострился конфликт. Классическая ситуация «мнимого больного».

Как увидеть образ? Эльза в «Голом короле» Е. Шварца не может заснуть (это известно еще по сказке Андерсена) на горошине, подложенной под огромный матрац. И Эльзу соответственно играли хрупкие де-вушки-«аристократки», могущие рассыпаться от дуновения ветерка. А если Эльза здоровая, хорошо откормленная деваха, с чугунным задом (разве не было таких королей и принцесс?) и не может заснуть из-за крохотной горошины—тогда появляется юмор, крепкая, ядреная ирония.

Предоставим слово драматургам. А. Сухово-Кобылин в своей трилогии воссоздал совершенно необычный мир. Его пьесы оказались крепким орешком для многих поколений режиссеров. «Брандахлыстову может играть мужчина», — говорит он о ролях в «Смерти Тарелкина». А для постановки «Дела» в Александринском театре он наметил состав, ошеломивший всех, актеров в том числе: Муромский — В. Давыдов — вполне приемлемый вариант, и Варравин (отъявленный злодей) — К. Варламов, самый обаятельный, самый душевный, трогательный, смешной — на роль настоящего вампира. Варламов блестяще подтвердил дальновидность и мудрость драматурга.

К. Симонов предложил режиссеру А. Столперу снимать в роли генерала Серпилина в «Живых и мертвых» Анатолия Папанова. Столпер испугался: ведь к Папанову привыкли как к прекрасному комедийному актеру, зрители могут рассмеяться при его появлении на экране. Легко сказать — сыграть генерала! А хватит ли у него значительности?

«— Не в том дело, хватит ли у него генеральской значительности. А дело, Шура, в том, что у Папанова лицо старого солдата, — отвечал Симонов, хорошо знавший «фронтную фактуру». — Не знаю его биографии, но даю руку на отсечение, что он был на фронте и хлебнул солдатского лиха». Так же интересно прочитать письмо К. Симонова, опубликованное в «Неделе»: «Возможно, я заблуждаюсь, но переубедить себя не могу. Сафонова, главного героя пьесы «Русские люди», во многих театрах играли хорошие актеры, а во МХАТе такой замечательный, как Добронравов. И все-таки

<sup>1</sup> Искусство кино. 1965, № 3.

такого Сафонова, какого я видел сам, не сыграл никто. Его играли актеры, а в моем самоощущении его должны были играть характерные герои. Я огрубляю это понятие, но Вам ясно, о чем идет речь... Я совсем по-другому представляю себе Сафонова, чем его играли. Во МХАТе, например, Грибов замечательно играл Глобу, мне, несмотря на это, все время виделся в нем Сафонов»<sup>1</sup>.

Вот пример последних дет. Классическое произведение сатирической литературы — «Золотой теленок» И. Ильфа и Е. Петрова — экранизировал режиссер Василий Пичул под многозначительным названием «Мечты идиота». Действовал принцип: «Все наоборот». Сына турецкого поданного, обаятельного умницу Остапа Бендера играет эстрадный певец Сергей Крылов, необъятной комплекции и слишком «объ-ятного» интеллекта, выражение лица которого напоминает частушку: «выражает на лице, что сидит он на крыльце». Блестящий актер с неотразимым мужским обаянием Станислав Любшин в роли... Паниковс-кого напоминает генерала Хлудова из булгаковского «Бега». Его талант — да на другую роль! Люмпена Шуру Балаганову, самого примитивного из детей лейтенанта Шмидта, играет Евгений Дворжецкий, актер острого характерного рисунка, интеллигент и циник. Таким образом, люди, которые должны поверить хоть в какое-то родство этой компании с лейтенантом Шмидтом, выглядят полными идиотами. Журналист Э. Графов в рецензии-фельетоне на фильм вносит предложение: «Вполне представляю «Трех мушкетеров», где роль благородного Атоса будет играть исключительно Юрий Никулин, могучего Портоса, конечно, Вицын, красавчика Арамиса никто другой как Моргунов... а кардинала Решилье, естественно, Савелий Крамаров». Все верно, для этого нужно лишь переменить жанр и написать: пародия. Тогда все возможно. Но мы говорим о другом.

Да, подходы бывают неожиданными. Режиссер С. Радлов говорил: «Еще в 1919 году я предлагал Маяковскому сыграть роль Отелло, и он, полушутя, полусерьезно, как будто готов был пойти на эту комбинацию». Вместо поэта в спектакле выступил «ложноклассический» Ю. Юрьев. Дистанция огромного размера!

На моей памяти три Ромео: М. Астангов в Театре Революции (режиссер А. Попов), рядом с ним В. Сошальский в Ленинградском ГЮЗе, красивый до невозможности, и Ю. Кротенко (МТЮЗ), как говорится, «рядовой товарищ с обыкновенным лицом». Режиссура юношеского театра хотела убедить юных зрителей в том, что и он может любить по-настоящему, идти на смерть ради любимой. Посмотрите на фотографию А. Коонен — комиссара в «Оптимистической трагедии» (Камерный театр, режиссер А. Таиров). Кожаная тужурка не может скрыть классического силуэта героини греческой трагедии.

И все же есть требования автора, от которых нельзя просто отмахнуться. Режиссер, серьезно изучавший исторические материалы к постановке «Ричарда III» Шекспира, выяснил, что автор воспользовался памфлетом современника Ричарда, выдающегося писателя Томаса Мора, направленным против будущего героя трагедии. Нужно признать, что великий гуманист в полемическом задоре изобразил объект своей сатиры горбатым уродом, хотя на самом деле исторический Ричард был если не красавцем, то уж и никак не чудиком. Режиссер решил совершить благородный поступок и вернуть Ричарду III на сцене его подлинное лицо. Он забыл, что современного зрителя абсолютно не интересует документальность этой трагедии, никто (во всяком случае подавляющее большинство зрителей) не имеет никакого представления о самом Ричарде и его врагах. Шекспир писал не модную ныне драму фактов, а создал грандиозный характер, сочетающий безжалостность, коварство с талантом политика, физическое уродство с обаянием интеллекта — и это соединение стало органическими предлагаемыми обстоятельствами образа. Будь он иным, он вел бы себя иначе. Спектакль провалился.

Как же «залезть» внутрь текста, увидеть что-то свое, отбросить груз традиций? Опять мы упираемся в необходимость отчетливо сознаваемого своего замысла. При постановке «Горячего сердца» в Московском областном театре драмы, мы никак не могли решить, кого же поставить на роль Гаврилы. Ранее исполнители за основу брали слова: «...я не полный человек»..., Гаврила не может «... ни ходить прямо, ни в глаза людям смотреть». Поэтому его играли робким, незаметным человеком. Но становится непонятным, почему гордая, свободолюбивая Параша полюбила такого недотепу? Для того, чтобы иметь мужа-подкаблучника? А, может быть, Гаврила просто еще не осознает свою силу, стесняется ее, как и все по-настоящему сильные люди? Ведь они даже руку подают боязливо, чтобы не причинить боль другому. Вместо приказчика с тихим голосом и извиняющейся улыбкой появился парень, косая сажень в плечах, у него и голова неохотно гнется перед хозяином, и только когда опасность коснулась не его, а Параша, когда оскорбили ту, которая для него дороже жизни, Гаврила выпрямляется и становится былинным русским богатырем. Ключевой для образа стала сцена, когда

---

<sup>1</sup> Неделя. 1979, № 47.

Гаврила прибегает к Курослепову с сообщением о похищении Параши: «Две деревни сбивал, весь лес обыскали» ...где-то гремит набат, ворота распахиваются настежь и в них врывается не скромный приказчик, а народный вожак, в красной рубаше без пояса, с топором в руке, которым он угрожает невидимым врагам. «Отцы города» при его появлении пугаются насмерть. В финале, когда Параша объявляет, что выходит замуж за Гаврилу, зрители радостно приветствуют молодых людей, добившихся своего счастья.

Серьезные помехи возникают при работе над очень известными произведениями, особенно классическими, когда нужно освободиться от привычных представлений о литературном герое. «Я всю жизнь представляла себе Анну Каренину совершенно иной!» С таким доводом ничего поделать нельзя. Как радостно было слышать Александру Лазареву (Театр им. Маяковского) отзывы о его исполнении Сервантеса в мюзикле «Человек из Ламанчи», что он как бы сошел с гравюры Г. Доре! Но важно ли, что у Тиля — Н. Караченцова не такой цвет волос, как в романе Де-Костера? Наверное, можно простить такое разночтение, ибо в данном случае актер уловил мысли Тиля, его грусть, горечь и озорство. Важно ли внешнее соответствие авторскому описанию или важнее проникнуть во внутренний мир героя, угадать движение его души. Разве не бывает случаев взаимного обогащения как, например, в исполнении О. Борисовым в БДТ Григория Мелехова в «Тихом Доне».

Не всегда в театре находится нужный исполнитель, соответствующий идеальному представлению режиссера о герое. Как быть в таком случае? Хочу ставить «Макбета», а в коллективе нет Макбета, и даже исполнительницы леди Макбет, тоже немаловажной роли. Нет Катерины в «Грозе» и т. д. Тогда встает вопрос о мужестве режиссера, не идущего на компромисс. В 30-х годах Немирович-Данченко привез из США новую пьесу С. Тредуэлл «Машиналь» и пригласил на главную роль Алису Коонен из Камерного театра, будучи убежденным в том, что только она может воплотить трагический накал образа. Но Коонен не дала согласия, и тогда Немирович отдал пьесу в Камерный театр.

Режиссер, прорабатывая пьесу, намечая исполнителей, как бы заполняет анкету действующего лица: имя, фамилия, особые приметы и... год рождения. Вот где заключена одна из главных тайн и трудностей театрального искусства.

Сложнейшая, острейшая, болезненная проблема — возраст персонажа. Кажется, что тут сложного — в пьесе все написано. Может быть, и написано, но не всегда внимательно прочитано. К тому же простые и ясные на первый взгляд факты бывают затемнены театральными традициями, личными пристрастиями и желаниями, поверхностным анализом предлагаемых обстоятельств и т. д. И здесь решающее значение приобретает замысел режиссера.

В. Бабочкин очень интересно рассказывал о распределении ролей в «Грозе» (Малый театр). Первой исполнительнице Катерины Ф. Снетковой был 21 год. А Никулина-Косицкая, прославленная Катерина в Малом театре вообще была девчонкой. Добролюбов писал о Катерине (его мало кто читал серьезно): «когда ребенок становится женщиной!» То же самое происходит с героиней «Последней жертвы» Юлией Тугиной. Роль поручается первым актрисам, десятилетиями завоевывавшим положение в театре. С Катериной и Юлией стареют и остальные действующие лица: Дульчин становится стареющим бонвиваном, доживающим последние годы успеха у женщин. Юлия уже выходит даже из «бальзаковского возраста» и цепляется за любую возможность найти подобие любви. Бесприданница Лариса боится, что вообще никогда не выйдет замуж. У Дикого в «Грозе» дочки-подростки, а на сцене мы видим дремучего мрачного старика. Все сюжетные, социальные и психологические проблемы при изменении реального возраста, данного автором, меняются. В 40-50 лет можно решать иначе, чем в юношеские годы. Для меня притягательность охлопковского «Гамлета» не в огромных воротах, иллюстрирующих мысль, что Дания — тюрьма, а в М. Козакове и Э. Марцевиче — Гамлетах. Когда они вошли в спектакль после красивого, мужественного и достаточно традиционного Б. Самойлова, тогда заиграли ворота, давившие на юношу, почти мальчика.

Ирония Пушкина в «Онегине» в том, что юнец внушал девушке, что «мечтам и годам нет возврата»... Когда же он повзрослел и полюбил, то наступила трагедия. Дурная оперная традиция восприятия Онегина как пожилого барина, уставшего от жизни, снимала романтическую иронию поэта. Онегин — не Арбенин.

Г. Товстоногов выиграл горьковских «Варваров», выдвинув в роли Монаховой юную тогда Т. Доронину.

Та же возрастная проблема в современной пьесе не менее значительна. Возраст героев «Берега» Ю. Бондарева натолкнул на разделение ролей на две части: прошедший войну писатель Никитин и молодой юноша лейтенант Никитин, девушка Эмма и госпожа Эмма Герберт — они встречаются на сцене как воспоминание о прошлом. Подумайте, как был бы смешон мужчина зрелого возраста, смущающийся девушки Эммы, пришедшей к нему в постель, да и тридцатилетняя Эмма, ложащаяся с

юным лейтенантом, а особенно не с юным, произвела бы на юношу Никитина и на зрителей совсем иное впечатление, чем чистая девушка, полюбившая впервые в жизни. Молодого можно сделать старым — парик, грим и т. д., хотя вряд ли это стало бы убедительным. Но старого молодым — никогда! Возраст дает свою коррективу поступкам. То, что простительно юноше, непростительно взрослому человеку.

У немецкого драматурга Франца Креца в пьесе «Дальнейшие перспективы» есть указание в перечне действующих лиц: «Она, безусловно женщина в возрасте — на следующий день ей предстоит переезд в дом престарелых. Однако не следует поручать эту роль старой и немощной актрисе, хотя это, казалось бы, само собой напрашивается. Я придерживаюсь такого мнения: чем моложе, несмотря на возраст, будет актриса, исполняющая эту роль, — она должна быть полной энергии и жизненных сил, — тем трагичнее окажется финал пьесы, обнажающий безысходность старости».

Бывает наоборот. Повесть «Час пик» Ставинского посвящена герою, отмечающему пятидесятилетие. Он достиг высокого положения — в архитектурных кругах его имя произносится с уважением, у него жена, взрослая дочь, постоянная любовница. И вот на рубеже, переходе в иную возрастную категорию, он узнает, что болен смертельной болезнью. Беда не приходит одна: выясняется, что его последние работы устарели, жена ушла к другу, вернувшемуся после многих лет заключения, любовница, которой надоела ее «временная роль», выходит замуж, дочь, все знающая о двойной жизни отца, презирает его. Все кончено, нужно начинать все сначала. Ю. Любимов, поставивший инсценировку повести, понятие «час пик» трактовал, как жизненную «замотку», постоянное беличье колесо, в котором вертятся все действующие лица и поручил все роли молодым актерам. Но для молодого человека 25-30 лет развод с женой, уход с работы не могут быть трагическими, вся их жизнь впереди. «Омоложение» превратило психологическую драму в комедию. Повторяю, это мое личное мнение.

Интересно узнать, как ставился классический спектакль МХАТа «Дни Турбиных» М. Булгакова. Оказывается, что на основные роли претендовали старейшины театра: Алексей — Л. Леонидов, фон Шратт — В. Вишневецкий, Лариосик — Ю. Завадский, гетман — В. Качалов и т. д. Мудрость К. С. Станиславского решила успех спектакля: «Я считаю, что эту пьесу должны играть молодые». Он понимал, что знание героев изнутри, ощущения, сближающие ровесников, помогут новому поколению актеров найти себя.

Возраст актеров — обоюдоострая проблема. Может ли девочка играть Джульетту? У нее не хватит мастерства. Должна ли пожилая актриса, обладающая требуемым мастерством, играть четырнадцатилетнюю Джульетту? Где типажность и не забываем ли мы за возрастным распределением главное — перевоплощение? Очевидно, однозначные ответы давать нельзя. Великий итальянский трагик Росси сказал, что хорошо сыграть Ромео нельзя, ибо для этой роли необходимы взаимоисключающие свойства — юность и зрелое мастерство. Хочу познакомить читателя с интересным документом: заявлением одного из видных актеров Ю. Лаврова (между прочим, отца ныне известного К. Лаврова) в дирекцию Киевского русского драматического театра им. Леси Украинки: «Прошу освободить меня от роли Гамлета по следующим соображениям: я считаю, что такие роли как Гамлет, Чацкий, Самозванец, Сирано и ряд других подобных ролей, требуют от исполнителя, помимо остроты творческой мысли, еще и полноценного физического состояния, позволяющего преодолевать подготовительный репетиционный период работы. В образе Гамлета, мне думается, необходимо наличие сильного и вместе с тем совершенного сценического движения. Об этом говорит сам текст роли. Считаю, что в пятьдесят лет, о чем я говорил в свое время на художественном совете еще до распределения ролей, начинать поднимать подобные роли невозможно. ... Поэтому я прошу руководство театра удовлетворить мою просьбу». Не говоря о художественном мужестве, нельзя не отметить, что подобные поступки крайне редки в нашем театре.

Опасны старые штампы. Особенно это относится к классике. Пожилые актеры ждут классическую пьесу: «Вот, наконец-то, мы поиграем!» Какое роковое заблуждение! Сколько лет Барону в «На дне»? 33 года. Возраст Иисуса Христа. А во всех театрах вместо барона играют Качалова в зените славы, забывая, что он впервые сыграл эту роль очень молодым человеком. Между прочим, Вассе Железновой 43 года, она еще «при своем интересе». Леди Мильфорд — любовница герцога. Ну, станет ли всемогущий герцог жить с уже стареющей женщиной, хоть и сохраняющей «следы былой красоты»? Да и отказ жениться на ней Фердинанда становится понятным — зачем ему связывать жизнь с «бальзаковской» (в лучшем случае) дамой? И героизма в его отказе нет. Матрена — жена Курослепова — в «Горячем сердце» должна быть молодой женщиной. Зачем богатому пожилому купцу, имеющему капитал, жениться на пожилой женщине? Но по театральной традиции (или по штампу) на роль назначают характерную возрастную актрису, забывая, что она должна быть соперницей Параша, ревнующей ее к Наркису.

В «Ромео и Джульетте» часто Париса играют богатым старцем, и в отказе от него Джульетты нет подвига — кому хочется выходить замуж за старика! А Кормилица называет Париса «золотым», он не только богат, но и прекрасен, любит Джульетту, только очень уж старомоден, добывается ее руки через родителей! В таком варианте понятна верность Джульетты своему возлюбленному.

У Островского нарушение его ремарок при описании персонажей влечет за собой нарушение логики и авторского замысла. Вернемся к «Последней жертве». Существует жестокая логика падения Дульчина; он по-настоящему любит (впрочем, может ли он любить по-настоящему?) прелестную Юлию, но вынужден отказаться от нее ради денег Ирины Лавровны, находящейся на пороге «выхода» в старые девы. Это первый компромисс. Потерпев крах в своих планах с Ириной, он идет на последний шанс: женится на звероподобной, потерявшей человеческий облик, но очень богатой купчихе Пивокуровой. Когда в фильме того же названия Юлия (артистка, играющая ее роль) гораздо старше очаровательной Ирины Лавровны, то нарушается смысл — падение Дульчина. Когда же в спектакле Театра им. Моссовета Флора Федулыча играл один из моих любимых актеров Л. Марков — мужчина в самом соку, лет около пятидесяти, с великолепной спортивной фигурой, тонкой талией, широченными плечами, с буйной шевелюрой, чуть тронутой сединой, с горящими глазами, безумно влюбленный в Юлию, то он покорял всех женщин в зрительном зале: «Вот повезло!» Правда, у него был «недостаток»: он очень богат, но это можно перенести. То, что Юлия выходила замуж за красавца и богача, так преданно любящего ее, никак не выглядело последней жертвой.

В «Дневниках» Э. Гонкура точно подмечено: «распределить роли в пьесе труднее, чем составить кабинет министров». Чувствуется, что автор провел за кулисами много времени.

Да, когда распределение ролей интересно и неожиданно, ему приходится прорываться через многие препятствия. Б. Львов-Анохин рассказывал: «Когда я начал ставить «Антигону» Ануя в Театре им. Станиславского, от распределения ролей ахнула вся Москва, и в театре оно вызвало целую бурю. Меня называли сумасшедшим. Но я стоял на своем: Креон — Е. Леонов, Антигона — Никищихина.» И объяснял: «Мне представлялось, что все это может быть переведено на язык жизненный и даже житейский, и неважно, что действие происходит во дворце, такая ситуация может быть в любой самой заурядной квартире... В спектакле, в сущности, решался спор юношеского максимализма и житейского здравого смысла.» Львов-Анохин смело разрушил штамп амплу актера Леонова и положил начало появлению нового штампа — антиштампа. Он вдвойне назойлив. Да, в «Антигоне» обаяние Леонова, сочность его пребывания на сцене точно легли на мысль режиссера.

Мне могут привести к качеству примеров находки и просчеты великого мастера Мейерхольда. Его выбор на роли почти всегда был спорен и субъективен. Так, одним из вариантов на роль Годунова был И. Ильинский. Мастер говорил, что он руководствуется принципом — чем актер обогатит роль и чем роль обогатит актера. Иногда попадание было удивительно точным, как говорится, «в яблочко»: Г. Мичурин — Молчалин, огромный, тяжеловесный, мощный, красивый бычьей, буй Долиной красотой, величественный, с чувством собственного достоинства — загляденье! Он куда эффективнее Чацкого. Иногда мастер был излишне субъективен, что тоже должны учитывать молодые режиссеры. Драматург А. Файко, разочарованный тем, что в его новой пьесе «Учитель Бубус» вместо М. Бабановой, для которой он предназначал роль Стефки, ее получила З. Райх, писал: «Удача «Оптимистической трагедии» в том, что она не попала к Мейерхольду — роль комиссара играла бы З. Райх».

Настало время поговорить и о другом аспекте проблемы распределения ролей. Режиссер, особенно главный режиссер, руководитель театра, должен думать о своем актере. Не боюсь, что меня обвинят в личных пристрастиях. Да, они есть, они должны быть. Но не по личной дружбе, не по собутыльничеству, не по романам, а по любви к дарованию артиста, единству взглядов на искусство. Актер гибкий, мобильный, эмоциональный, способный к импровизации, уважающий и ценящий режиссера, его замысел — это свой актер. И на него нужно работать. Ему нужно искать роль.

Актер ждет свою роль, свою мечту. Святая обязанность режиссера — помочь ему в осуществлении его мечты и понимании ее реальности. Старейший режиссер и актер российской провинции Н. Соболюшкин-Самарин, знаток театрального дела изнутри, говорил: «Если ты хочешь погубить актера, дай ему сыграть то, что он просит». Зло, но справедливо. Не всегда актер, особенно актриса, обладают способностью посмотреть на себя со стороны, понять свои возможности. Правда, иногда можно жестоко поплатиться за желание помочь избежать ошибки и за твердость в своих позициях. Н. Акимов абсолютно серьезно (или с присущим ему черным юмором) заметил: «Если ты не дашь актеру сыграть роль Гамлета, то он с удовольствием сыграет роль твоего могильщика».

Режиссер всегда мечтает открыть актера. В этом его истинное счастье. Так когда-то А. Дикий на роль Катерины Измайловой в лесковской инсценировке назначил Любу Горячих, «михрютку», как ласково назвал ее мастер, а изящному Георгию Менглету поручил роль самца Сергея. И оба бле-

стояще сыграли. Режиссер бросает актера из крайности в крайность, не боясь идти на эксперимент. Ему только нужно быть очень осторожным, чтобы не разрушить индивидуальные черты актера, а воспользоваться ими для создания образа (так формулирует П. А. Марков). «Нужно строго отличать то, что входит в органические

свойства актерской индивидуальности, от нарочитого использования внешних приемов. Личный штамп актера, его узнаваемость сквозь образ тесно связаны с представлением зрителя о любимом актере». Решение психологического, внутреннего образа актера предопределяет и обуславливает «внешний» образ. Перевоплощение актера возможно до актерской черты и далеко не всегда восхищенные слова: «я его не узнал» являются похвалой для настоящего артиста. Найти внешние характерные черты важно не для того, чтобы зритель во что бы то ни стало не узнал актера, а для того, чтобы он увидел в создаваемом образе характерные внешние черты данного человека, данной среды, эпохи.

Ю. Завадский выращивал (и вырастил!) актера Н. Мордвинова: после остро-психологического рисунка садиста поручика Соболевского в «Простой вещи» Б. Лавренева Мордвинов сыграл буфонную роль алкоголика и подонка Аполлона Мурзавецкого в «Волках и овцах», после картинно-эффектного Ричарда в «Ученике дьявола» Б. Шоу трагическую роль Тиграна в одноименной трагедии. А дальше — Отелло и кавалер в «Трактирщице» Гюльони, Арбенин и старый рабочий-сталевар в «Ленинградском проспекте» И. Штока. То же можно сказать и о других актерах, с которыми Завадский прошел долгий путь в искусстве, — В. Марецкой, Р. Пляте и других замечательных мастерах.

Актер мечтает о роли. С. Михоэлс с горечью говорил: «Я поверил обещанию Алексея Михайловича Грановского (бывший руководитель Еврейского театра в Москве. — Б. Г.), который мне к десятилетию (юбилей ГОСЕТа. — Б. Г.) обещал роль Гамлета... Но мое время для исполнения Гамлета уже прошло, я повзрослел и дорос до Лира». Сыгранный им Лир стал театральным событием, а вот Ричарда III Михоэлс не выпустил, не успел! Многие мастера театра мечтали о постановке «Заката» И. Бабеля, этой шекспировской пьесы, как назвал ее Шкловский. Удалось это сделать лишь в 90-х годах. Михоэлс предложил поставить «Закат» А. Дикому, и должен был репетировать самого Менделя Крика. А мечтал он сыграть Беню Крика. Кстати, так же думал и автор. «Закат» в те годы так и не поставили.

Популярнейший актер театра и кино Олег Янковский ошеломил своих поклонников заявлением о мечте сыграть в фильме «Анна Каренина» Каренина. Неожиданно? Послушаем самого актера: «По книге Каренину пятьдесят с небольшим. Совсем другого класса мужчина. Зануды, как был представлен нам, заметьте, в хорошем исполнении Гриценко, одного из любимейших моих актеров, быть не должно. Уйти от такого, извините, к хорошему, красивому, молодому — в чем тогда проблема? Нет. Каренин, Анна, Вронский. Это все должны быть хорошие, красивые, достойные люди. Просто так сложилось — трагическая любовь. Для всех троих. И чем прекраснее будет Каренин, тем трагичнее ситуация». Интересный режиссерский замысел, воплощенный в неожиданном распределении ролей.

Список таких неосуществленных замыслов актеров можно продолжить до бесконечности: бытовой актер В. Меркурьев мечтал об Отелло. Может быть, мы увидели бы совсем иного Отелло и иного Меркурьева! О. Абдулов — о Фальстафе и Гобсеке. Даже жена самого Станиславского чудесная актриса Лилина, о которой многие знающие люди говорили, что она одна из выдающихся актрис Художественного театра, думала о царице Ирине в «Царе Федоре», Саше в «Иванове», Дорине в «Тартюфе».

Многие актеры мечтают играть, обязательно, главные роли. О таких говорят, что в «Хижине дяди Тома» они хотят сыграть только Хижину — ведь она упомянута на первом месте.

К счастью, роли шпионов, бюрократов, взяточников перестали поручать в большинстве случаев самым непривлекательным по внешним данным актерам. Ведь в жизни все наоборот: рядом с вами приятный, милый человек, на поверку оказывающийся «отрицательным персонажем». В жизни это страшнее, чем на сцене.

Штампованное распределение ролей по амплу, по положению актера в театре, тянет за собой шлейф привычных ассоциаций. И распределение проходит легко и быстро: ясно, какой актер пойдет на какую роль.

А потом, уже на премьере, спохватываются: как же все неинтересно, какая искусственная расстановка сил, не имеющая никакого отношения к жизни. За актером закрепляется амплуа, отделаться от которого чрезвычайно сложно. Так, замечательный актер И. Ильинский долгие годы был в плену очень сложного и важного, но все же для актера ставшего однообразным жанра комедии. Режиссер Э. Рязанов, снявший когда-то актера в роли бюрократа Огурцова в «Карнавальной ночи», прошедшей с огромным успехом, причем одной из главных причин успеха был Ильинский — Огурцов, не побоялся поручить ему роль фельдмаршала Кутузова в «Гусарской балладе». Первое появление на экране

Кутузова встречалось дружным смехом зрителей. Развитие действия примиряло зрителей с непривычным обликом любимого актера и заставляло верить в подлинность образа. Все же фильм музыкальный, комедийный, Кутузов не нес такой уж большой идейной нагрузки. Но режиссер Е. Симонов в своей поставленной им в Малом театре пьесе «Джон Рид» поручил роль В. И. Ленина... тому же Ильинскому. Я смотрел генеральную репетицию. Пресса о спектакле почти не писала, хотя случай произошел исторический. Ленина встретили громовой овацией (как и полагалось в те годы) и... оглушительным хохотом. Эксперимент провалился с треском. Больше Ильинский в роли вождя не появлялся.

К чести И. Ильинского и режиссера Б. Равенских необходимо сказать, что они блистательно опровергли дурную традицию амплуа. Редко встречались в Малом театре такие удачи, как роли Акима («Власть тьмы» Л. Толстого) и самого Льва Николаевича в пьесе И. Друце «Возвращение на круги своя». Образы, созданные актером, поражают масштабностью, глубиной, драматическим напряжением, скульптурной выразительностью. Мастерство высшего класса. Актер был на подступах к трагедии.

Нечто подобное произошло с Б. Чирковым после роли Максима в кинотрилогии. Максим стал неким символом революции, идеальным воплощением социального героя. Чиркову «не доверяли» отрицательные роли, а ему надоели сверхположительные персонажи, он рвался к новым образам. Наконец, режиссер Л. Луков предложил ему сыграть батьку Махно, но стал сниматься он только после разрешения «сверху», как принято было говорить в те годы, подразумевая консультации с Кремлем, с «хозяином».

Излюбленный ход режиссера — распределение ролей по принципу контраста. Часто новое качество актера обогащает и исполнителя и спектакль. Первым спектаклем, который я выпускал в МТЮЗе был «О чем рассказали волшебники» В. Коростылева, парафраз на тему доброго доктора Айболита, злого разбойника Бармалея и т. д. Спектакль задумывался как молодежный и ставили его молодые актеры: Р. Быков, Е. Васильев и В. Горелов. Они вложили много выдумки в свою работу, но худсовет ее не принял. Не имеет смысла сейчас выяснять, кто был прав, кто виноват, но мне пришлось выпускать спектакль, чтобы не погибла во многом талантливая работа молодых режиссеров. Начать пришлось с перераспределения ролей — наипротивнейший вариант! Бармалея играл актер, своими внешними данными напоминавший молодого Б. Ливанова, но не талантом и мастерством!

Он разговаривал громовым голосом, шумел, поднимал за шиворот актеров с легкостью пушинок, в общем был злодейским злодеем. Мне показалось, что это неверно. Детей не надо пугать, им нужно показать существо зла, а потом высмеять его. Роль Бармалея передали Р. Быкову. Он сразу написал заявление об уходе, считая, что я издеваюсь над ним. Все же ему пришлось покориться новому главному режиссеру, но репетиции шли мучительно. Неумимый и блестящий импровизатор Ролан придумывал всяческие способы, чтобы пойти по пути снятого с роли актера: говорил басом, надел толщинки, даже встал на ходули, но, несмотря на все усилия, Ливанова из него не получалось и роль категорически не шла. И вот однажды, после очередного столкновения, Ролан разозлился и сжался в комочек. Все присутствующие на репетиции заплодировали — образ найден! Бармалей стал сгустком вредности и ничего не мог сделать с хорошими людьми. Как он ни старался, ни суетился, все напрасно — он становился еще смешнее и беспомощнее. Роль Бармалея стала одной из лучших ролей Быкова не только в МТЮЗе, но и перешла в фильм «Айболит 66», сделанный по мотивам спектакля.

В распределении «наоборот» есть своя опасность — антиштамп становится штампом, быстро устаревающим. Неожиданное назначение на драматическую роль в первый раз ошеломляет, а затем начинает раздражать,

При постановке «Комедии ошибок» Шекспира каждый раз возникает спор: должен ли роли Антифолов и Дромио играть один и тот же актер или разные исполнители? Все зависит от режиссера. Бывали удачи в обоих решениях. В пьесе Эдена фон Хорвата «Дон Жуан возвращается с войны» действуют один Дон Жуан и тридцать пять женщин. «Эти тридцать пять не только могут, но и должны быть представлены возможно меньшим числом исполнительниц, так что почти каждой придется принять на себя по нескольку ролей. Это обусловлено не столько оглядкой на пригодность пьесы для постановки, сколько старой истиной: в жизни не найти тридцати пяти разных женщин, их гораздо меньше. Основные женские типы все время повторяются, а потому и на сцене должны быть лишь представительницы таких типов»<sup>1</sup>, — писал драматург.

В «Декамероне» десять новелл, в которых в общей сложности не менее пятидесяти ролей. Иг-

<sup>1</sup> Хорват Э. фон. Пьесы. М., 1980. С. 432.

рают же десять актеров — условие, заданное автором Джованни Боккаччо несколько столетий тому назад. Актеры перевоплощаются на глазах зрителей в разных действующих лиц. Это открытый прием. Иногда поручением нескольких ролей одному и тому же актеру режиссер подчеркивает внутреннее единство персонажей. В пьесе А. Володина «Назначение» роли Куропеева и Муравеева играет один актер: ничего не меняется, несмотря на разные фамилии суть персонажа одна и та же. В легендарном спектакле «Ревизор», поставленном И. Терентьевым в 20-х годах в Ленинграде жандарма и Хлестакова играл один и тот же актер. Хлестаков появлялся как настоящий ревизор. И в этом был острый смысл.

Первый урок по распределению ролей студент-режиссер получает на этюдах по произведениям живописи. Здесь постановщик этюда несколько ограничен в своих действиях. Если драматург не всегда подробно описывает внешность действующего лица, и, например, Лариса в «Бесприданнице» может быть и брюнеткой, и блондинкой, и даже рыжей, то художник, автор картины, являющейся в сущности пьесой, которую будет ставить студент, дает ему точное задание, зримо воплощая психофизические данные действующего лица, определяет мизансцену, цветовую гамму, световую партитуру. Студент должен определить сюжет в его развитии — что было до момента, запечатленного автором-художником и как будут развиваться события, после того как картина «оживет», то есть жизнь будет продолжаться. Следовательно, студент должен быть интерпретатором замысла и соавтором. Сейчас нас интересует наша узкая тема — как будущий режиссер распределит роли в новом сценическом произведении, как поймет людей, изображенных на полотне, сумеет ли вскрыть характер через визуальный ряд, без текста. Впрочем, текст еще предстоит написать, причем учитывая стиль драматурга — художника. Нужно ли фотографическое повторение зрительного образа? Вряд ли. Но суть должна быть уловлена.

Первый урок — нет актера на Демона или актрисы на боярыню Морозова, — не ставь этюд. Речь идет не о точном совпадении внешних физических данных. Режиссер должен уже к этюду по картине подходить как к работе над настоящим спектаклем.

Работа над этюдом по картине — первая закалка «в бою» режиссера. От нее пойдет дальнейшая работа в профессиональном театре. Со студенческих лет режиссером должны двигать только интересы этюда, отрывка — спектакля.

Страдания режиссера при распределении ролей неопишутся. Он находится между Сциллой художественности и Харибдой внутренней жизни театра. Основа спокойной деятельности театра при всей сложности проста до неприличия: должны играть все. Тогда будет спокойствие. А. Дикий говорил: «актеры должны все время учить чужие слова, чтобы не успевать произносить свои.» В современных условиях такую задачу решить практически невозможно. При нынешнем состоянии коллективов, даже самых молодых, обеспечить настоящими ролями всех актеров и актрис, большинство которых вышло из недр смотров творческой молодежи много лет назад, потерявших былые профессиональные данные, не нашедших перехода на иные амплуа, как, например, бывшие травести, и в конце концов элементарно бездарных, попавших в театр «по звонку», не сможет никто. К тому же нужно учесть появление нового по форме репертуара — мюзиклов, спектаклей с большим количеством пластических и вокальных решений. Обратимся вновь к мудрости Вл. И. Немировича-Данченко, в 1941 году написавшего режиссеру МХАТа, его заместителю по художественной части В. Г. Сахновскому: «Четыре спектакля, кое-где даже с дублерами, и все же большая часть труппы не загружена. Не значит ли это, что просто труппа чересчур, ненужно велика? Да и разве есть сомнения, что в этой громадной труппе много несомненно хороших, но и несомненно мало нужных актеров? То есть не могущих ответить в ведущих ролях на те высокие требования, которые предъявляются Художественному театру. Но расстаться с ними жалко — и у них есть хорошая работа в театре, да и сами они предпочтут или ждать или... требовать. Сделайте список этой «большой» части труппы, не занятой в четырех постановках, и взгляните внимательно, точно ли все они заслуживают того, чтобы ради них театр шел на художественный компромисс»<sup>1</sup>. Позиция великого художника жива по сей день.

Многие находят выход во вторых составах. Также один из дискуссионнейших вопросов. Можно стать на позиции максимализма, подобно Елене Вайгель (вдове Б. Брехта, возглавившей «Берлине Ансамбль»), отменившей спектакль «Кориолан», который наша делегация должна была смотреть в один из вечеров, из-за болезни второго или двадцать третьего (все равно!) воина. Она не считала возможным нарушить рисунок массовых сцен вводом неопытного исполнителя. Что уж говорить об основных ролях! В наших театрах есть приказ (был!!!), обязывающий обеспечить вторыми составами все основные роли. Такой приказ явился лучшим подарком для бездарных актеров. Я могу не согла-

<sup>1</sup> Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма: В 2 т. М., 1979. Т.2. С.506.

ситься с Вайгель — нельзя обманывать надежды зрителей из-за исполнителей эпизодов, ролей второго плана, хотя вряд ли имеет смысл повторять, какое значение они имеют для истинного произведения сценического искусства. Ловлю себя на узком, пошлом практицизме, воспитанном многими годами повиновения таким приказам. Но всегда ли могут быть в театре две Катерины, два Протасова? Счастье, если в театре найдется хоть один исполнитель. Появление актеров такого масштаба — редко выпадающий праздник в театре. Можно привести пример: «Царь Федор» во МХАТе в исполнении И. Москвина, В. Качалова, Н. Хмелева, Б. Добронравова. Какие это были индивидуальности! После них спектакль сошел, он не имел смысла.

Может ли режиссер одновременно репетировать с двумя составами? Если он хоть немного художник, то никогда! Такая работа приводит к усредненному рисунку обоих исполнителей.

Начинание руководителя ленинградского Театра им. В. Комиссар-жевской Р. Агимирзяна выглядело очень смело: играть спектакли только в премьерном составе. Однажды я пошел к нему в театр на «Царя Федора», о котором слышал много хорошего. Предварительно я не запасся билетом, но все же обиделся на администратора, отказавшего меня принять, ссылаясь на отсутствие мест, достойных меня и т. д. Я настаивал, говоря, что скоро уезжаю. Наконец, негостеприимный администратор смилостивился и предоставил мне прекрасное место. Когда начался спектакль, я понял, что администратор по-настоящему болеет за свой театр. В этот вечер вместо В. Особика — царя Федора — играл (не знаю, случайно или «планово введенный») актер, имя которого не хочу обнародовать. Играл слабо, неинтересно. Был раскрыт лишь сюжет (достаточно знакомый мне), но не глубинные замыслы театра. Через некоторое время я еще раз пошел на «Федора», когда играл Особик. Я увидел прекрасный спектакль с выдающимся исполнителем главной роли. Так когда же обманули зрителя? Может быть, честнее было бы отменить спектакль? Производственные «предлагаемые обстоятельства» — необходимость параллельных репетиций, учет занятости актеров, процент загрузки — дамоклов меч над головами руководства, заставляют режиссеров, особенно главных, идти на бесконечные компромиссы, хотя эти показатели не отражают истинное положение дел в театре.

Часто молодого режиссера, приходящего в театр ставить диплом или на постоянную работу встречают уже готовым распределением, составленным дирекцией, исходящей из своих интересов. Режиссеру навязывают деление на «ведущих» и «подающих надежды» и «молодежь», обреченную на долгое ожидание работы. Возможность распределить роли неожиданно, экспериментально, исходя из смелого режиссерского замысла, а не ради фокуса или эпатажа, реальна лишь в коллективе морально здоровом, свободном от склок. Н. Акимов в статье-фельетоне «Худрук шестнадцатый» зло и с болью пишет: «Опытным старым членам труппы уже было ясно, что ничего не произойдет, что силы в труппе расставлены так, что они не позволят ничему произойти, что ведущий актер Икс, работы которого никому в труппе не нравятся, не позволит обойти себя ролью, иначе он сколотит такую оппозицию, от которой «шестнадцатому» станет жарко... Известная актриса Игрек, прославившаяся тридцать лет тому назад исполнением роли Джульетты, находится в постоянном конфликте с каждым руководителем, не видящим ее в молодых ролях. Ей можно намекнуть, что роль комсомолки в новой пьесе поручена молодой актрисе, а это по праву ее роль, она включится в военные действия. А те полтора десятка плохих актеров, которых систематически не занимает в репертуаре ни одно руководство, они хорошо знают, что позиция недовольного прочнее и вернее всякой другой»<sup>1</sup>.

Как роман, или, может быть, детектив, читаются протоколы Ре-пертуарно-художественной коллегии МХАТ, опубликованные в книге П. Маркова «В Художественном театре». Поражает выступление Н. Литовцевой и В. Станицына, режиссеров театра, которые «... указывают на недопустимое положение с распределением ролей, существующее в театре, когда режиссеры не привлекаются к распределению»<sup>2</sup>. Вот уж чего нельзя было ожидать от МХАТа!

Трудно рассмотреть все вопросы, возникающие в связи с поднятой нами темой. Бывают и неожиданности как, например, приглашение на роль совершенно новых людей. Так, в театре им. Станиславского играет известный музыкант П. Мамонов. В кинематографе С. Эйзенштейн хотел снимать в «Иване Грозном» Г. Уланову в роли царицы Анастасии. Балерина Савельева сыграла Наташу Ростову в фильме Бондарчука «Война и мир». Часто в распределение вмешивается драматург, говоря, что он пишет «на актера».

Мне всегда кажется, что в большинстве случаев драматург пишет «на штамп актера», вспоминая его (или ее) удачи и пользуясь привыч-ми для актера красками. Актер петербургского Александринского театра А. Нильский в своей «Закулисной хронике» рассказывает об ошибках, допускаемых

<sup>1</sup> Москва театральная. М., 1960. С. 285.

<sup>2</sup> См.: Марков П. А. В Художественном театре. М., 1976. С. 589.

драматургами при распределении ролей в своих пьесах: «Пристрастие, обусловленное мягкостью его (А. Н. Островского. — Б. Г.), сердца, часто мешало успеху лучших его пьес... Актер Бурдин пользовался таким расположением Островского, что на петербургской сцене почти все новые произведения Александра Николаевича впервые шли по желанию автора непременно в его бенефис, причем лучшие в них роли беспощадно гибли от игры самого бенефицианта. Иногда драматург осознавал артистическую несостоятельность своего друга, но не имел силы воли и характера отказать ему в своем расположении»<sup>1</sup>.

Драматург часто пишет пьесу, имея в виду актеров, виденных им на сцене. А режиссер, представляя себе замысел будущего спектакля и хорошо зная возможности своих актеров, вносит определенные коррективы в написанное автором. Но существует еще одна инстанция, имеющая решающее значение, говорящая решающее слово в распределении ролей. Это — время!

С этой точки зрения необычайно интересна книга Н. Пушкина «Гамлет — Качалов». Она читается, с одной стороны, как решенная с новой точки зрения история режиссуры, с другой — как социальная история смены стилей и театральной эстетики. Причем книга Чушкина на конкретном материале отвечает на затронутую нами проблему распределения ролей. Именно поэтому мы решили дать рассказ о том, как менялись исполнители заглавной роли великой шекспировской трагедии, отражая изменение исторических «предлагаемых обстоятельств», а с ними и изменения типа актера. Роли распределяет в ре-м-е Гамлет — А. Моисеи в скромной студенческой куртке, живший на берлинской улице, в берлинской квартире; М. Чехов — «рыцарь идеализма», духовное начало, борющееся с силами зла; на смену мистериальным Гамлетам В. Качалова и М. Чехова в Театре им. Вахтангова появился парадоксально новый (по-моему, талантливый, но как бы преждевременный) грубый весельчак с толстыми ляжками, озорник с твердо поставленной целью. Вместо внутренних колебаний и сомнений — умеренная расчетливость и действенность. Театралы тогда шутили, что, как говорят, каждый комик мечтает сыграть Гамлета и один — А. Горюнов — все же дорвался!

Пожизненный роман В. С. Мейерхольда с «Гамлетом» прошел многие стадии развития. Среди кандидатов у мастера мелькали имена А. Закушняка, известного чтеца, старого романтика А. Мгеброва. Затем он склонился к «здоровому, солнечному» И. Ильинскому. «Однажды он встретил на улице какого-то парня, понравившегося ему по типу и притащил его в театр. Парень был здоровый, краснощекий, толстоногий. Совсем простой, малограмотный. «Он будет играть у нас Гамлета!» — неожиданно заявил Всеволод Эмильевич. Мейерхольда увлекала мысль, что Гамлет будет человеком из народа»<sup>2</sup> (рассказ Н. Чушкина). Н. Акимов, постановщик трагедии в Театре им. Вахтангова, не мог не знать мыслей мастера. На пороге 30-х годов Мейерхольд обращается к М. Чехову, испытывавшему трагический разлад с революционной действительностью. На репетициях «Списка благодетелей» Ю. Олеси, мастер говорил, что Чаплин для него — трагический Гамлет современности. Тогда же появилась мысль о Гамлете — З. Райх, ведь играли же его С. Бернар, А. Нильсен и другие актрисы. Мейерхольд хотел, чтобы образ Гамлета в исполнении З. Райх прозвучал в музыкально-лирическом ключе, как бы с «музыкой Моисеи». Затем «...своеобразие своего подхода начал видеть в том, чтобы показать Гамлета юношей, почти отроком. Его, как художника, все больше и больше стал «волновать светлый образ молодого Гамлета, нежного и в то же время мужественного, с тонкой, стройной фигурой, звонким голосом». Разве не по его стопам пошел Н. Охлопков, выпустив в Гамлете М. Козакова, а затем Э. Марцевича, актеров, только вышедших из театральных школ. Охлопков сперва пригласил С. Вечеслова, актера среднего возраста, продолжавшего традиции вымирающего ампула невращающихся, затем, вспомнив о З. Райх репетировал с актрисой В. Гердрих. Премьеру играл Е. Самойлов, о чем мы уже упоминали.

Список можно продолжить. Гамлет — Б. Смирнов (Ленинградский театр под руководством С. Радлова), вместе с ним играл Д. Дудников, актер совершенно иного плана, если Смирнов — радость молодости, то Дудников — тяжелые раздумья о будущем, Б. Фрейндлих (Ленинградский театр им. Пушкина, режиссер Г. Козинцев), подчеркнувший черты принца-гуманиста, человека Возрождения, наконец, Гамлет — В. Высоцкий (Театр драмы и комедии на Таганке, режиссер Ю. Любимов), поэт и боец. Здесь не только смена режиссерских замыслов и актерских решений, это пульс, ритм жизни. Это — режиссура эпохи.

Мы были свидетелями трагедии одного из лучших актеров русского театра М. Астангова, всю жизнь ожидавшего роль принца, которую ему прочили еще на премьере «Ромео и Джульетты» (Театр революции, 1936 год). Великолепный, разнохарактерный, остро мыслящий актер, сыгравший поисти-

<sup>1</sup> Нильский А. Закулисная хроника. 1856—1894. СПб., 1900. С. 212.

<sup>2</sup> Чушкин Н. Гамлет — Качалов. М., 1966. С. 246.

не классические образы Гая («Мой друг» Погодина), Спавента («Улица радости» Зархи), пана Скомаровского (фильм М. Ромма «Мечта»), получил роль Гамлета... в 58 лет. Профессионально он был абсолютно «в форме». Актер мыслил крупно, масштабно, намечал образ выразительными мазками, его понимание роли стало предметом обсуждения и восхищения шекспироведов, но зритель его не принял. На сцене появился не юноша Гамлет, а его отец. Логика сюжета сместилась: Офелию он целовал отечески, в лоб, мать представлялась старухой при таком великовозрастном сыне, и требование, чтобы она не ложилась в постель с королем, звучало бестактно. К тому же ведь Гамлет — студент, но столько лет не учились даже в средневековье. Помню, как драматично и мудро принял ситуацию Михаил Федорович. У руководства театра нашлись также мудрость и такт снять спектакль, не вводя другого исполнителя в знак уважения к Астангову.

Такие роли, как Гамлет, Лир, Макбет и другие глобальные образы всегда вызывали самые разнообразнейшие реакции в театрах. Например, в Англии Джон Гилгуд сломал стародавние традиции, в соответствии с которыми на роль Гамлета требовался актер с обширным сценическим и жизненным опытом. История английской сцены знала мало Гамлетов моложе сорока лет, но зато сколько угодно в более преклонном возрасте. Были даже семидесятилетние, как утверждает Ю. Ковалев, автор исследования о прекрасном актере Поле Скофилде, сыгравшем Гамлета в знаменитой постановке Питера Брука в возрасте двадцати пяти лет.

Питер Брук, смело омолодивший Гамлета, решил, что Горацио — юноша, почти мальчик. Он много моложе Гамлета. Такое решение прозвучало убедительно. Горацио беззаветно предан принцу, безгранично им восхищается, ради Гамлета готов на все, даже умереть, если надо. В нем не было ни зрелости, ни мудрости. Опорой Гамлету он служить не мог. И это подчеркивало трагическое одиночество принца.

И наконец о трагедии МХАТа с трагедией Шекспира. Интересно пишет о работе Крэга в Художественном театре Т. Бачелис в книге «Шекспир и Крэг»: «Проблема, и не простая, состояла лишь в том, кто может играть главную роль. Станиславский в труппе МХТ Гамлета не видел. Крэг считал, что Гамлета должен играть сам Станиславский, Константин Сергеевич раздумывал, колебался, предлагал другие пьесы... Крэг в феврале 1909 г. писал М. П. Лилиной, фактически адресуясь к Станиславскому, что видит Гамлета ...крупным человеком, с массивными руками и ногами, с героической львиной головой и широко раскрытыми глазами. ... Я надеюсь, что Станиславский будет играть Гамлета, он рожден для этого. Я вижу его Гамлетом и слышу тоже. Я вижу, как он стоит на сцене — почти неподвижно, твердо, подобно горе, увенчанной снеговой вершиной. У подножья этой горы копошатся, ползают, суется многочисленные фигурки маленьких подлых людишек и их жен<sup>1</sup>

Компромиссы в начале работы, нерешительность в определении исполнителя Гамлета, неверие Немировича-Данченко в Станиславского — трагика, привело к половинчатости спектакля и главного героя. Параллельно происходила драма артиста Л. Леонидова, мечтавшего о заглавной роли. И он был обойден. Он горько шутил: «Все говорят — Мочалов, Мочалов, а как играть — то Качалов».

Несмотря на все уверения Н. Чушкина в правильности принятого решения, в книге ощущается его компромиссность. Стремительности, энергии «светлого, бодрого человека», о котором мечтал Крэг, не было в палитре Качалова.

Его привлекал образ мыслителя, философа, сдержанная пластика, «размышляющие» позы. Наиболее интересными в исполнении Качалова считались именно те сцены, в которых актер искал динамику, резкость, решительность. Качалов получил огромное количество комплиментов, восторженных рецензий, в справедливости которых мы, не видевшие спектакля, не имеем право сомневаться, но, судя по фотографиям, описаниям Н. Чушкина, представляем себе традиционного романтизированного принца. Во всяком случае, ничего принципиально нового в принципиально новом спектакле Крэга Качалов не открыл.

Автор пьесы — Шекспир — в своем спектакле играл Тень отца. Свидетельств о его выступлении нет, хотя через века дошли слухи, что он был актером небольшим. Будет уместно вспомнить, что Крэг в 1956 году, когда ему было за восемьдесят лет, предложил свои услуги Питеру Бруку для исполнения роли... призрака отца Гамлета. В статье о призраках у Шекспира Крэг говорил об этой роли, как об одной из главных в трагедии. Не будем обсуждать причины отказа Брука от столь эффектного предложения.

Трагедия с ролью Гамлета во МХАТе продолжалась в 40-ых годах. «Гамлета» совместно с В. Сахновским стал репетировать сам Немирович-Данченко. Сперва в распределении фигурировал один Н. Хмелев, затем роль ушла к Б. Ливанову. Это не просто перемена актера, это перемена постановоч-

<sup>1</sup> Цит по кн.: Бачелис Т. И. Шекспир и Крэг. М., 1983. С. 233, 236.

ной идеи, замысла. Хмелев рассказывает, что Немирович провел перемену очень тонко, в великосветском духе: вначале он ни с того, ни с сего послал Хмелеву домой свою большую фотографию с превосходной и трогательной надписью, а уж затем сообщил Хмелеву, что Гамлета будет играть Ливанов. Конечно, Хмелев, фактический и официальный художественный руководитель МХАТ (Немирович был директором), испытал огромное потрясение. Ушла мечта актера, к тому же он уже репетировал ряд сцен. Но Немирович не мог во имя сохранения хороших отношений с актером, которого любил и ценил чрезвычайно высоко, изменить своей постановочной идее. Замысел для художника превыше всего.

Итак, мы видим, что распределение ролей — ответственнейший момент в создании спектакля. В нем сливаются воедино замысел автора, его воплощение режиссером и художником, мечты актера. И их общий труд направляется чувством времени, эпохой.

**Л. Е. Хейфец**  
**ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ НАД СПЕКТАКЛЕМ**  
**«СВАДЬБА КРЕЧИНСКОГО» А. В. СУХОВО-КОБЫЛИНА В**  
**АКАДЕМИЧЕСКОМ МАЛОМ ТЕАТРЕ<sup>1</sup>**

— Перечитайте «Свадьбу Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина.

Зачем? Я и так помню.

Ну и как? Нравится?

Блестящая пьеса. И какой автор!..

Но почему эта пьеса вот уже несколько десятилетий вне репертуара советских театров?

Да? Что вы говорите? А я, знаете, как-то об этом и не думал, но автор...

Сколько бы ни возникало у меня разговоров о новой работе, все они сводились, в той или иной степени, к вышеприведенному диалогу. В этом разговоре обязательно вспоминался какой-либо выдающийся исполнитель Расплюева, менее выдающийся исполнитель Кречинского, остальные роли не вспоминались вообще, а заканчивалось все сакраментальным: «А как же было на самом деле, убил Сухово-Кобылин эту... как ее... ну, вы понимаете, о ком идет речь, или не убивал? Как вы-то думаете, ведь вы в материале?..»

Так вот, будучи в «материале» и даже поставив пьесу Александра Васильевича Сухово-Кобылина «Свадьба Кречинского» в Академическом Малом театре, ответственно заявляю, что вопрос о том, убивал или нет драматург очаровательную француженку Луизу Симон-Диманш интересовал нас в самой малой мере, и не только потому, что, прочитав все, об этом написанное, а написано немало (существует даже специальное судебное-юридическое исследование), я еще раз убедился, что это, попросту говоря, дело «темное», но и потому, что абсолютно уверен — сегодня при встрече с А. В. Сухово-Кобылиным главное в том, что та далекая трагическая история сожгла до тла ослепительную биографию светского льва, завсегда моднейших салонов Москвы и Парижа, талантливого, но несколько легкомысленного начинающего драматурга и вышлала новую неповторимую судьбу человека и писателя, вся долгая жизнь которого была пронизана состраданием, болью и ненавистью к несправедливости.

И еще надо помнить, что А. В. Сухово-Кобылин прожил долгую жизнь, был современником Пушкина и Горького, написал всего три пьесы, ставшие славой и гордостью русской литературы. И в то же время трудно преувеличить все горести и муки, выпавшие на долю автора в связи с судьбой «Дела» и «Смерти Тарелкина». Годами великодержавное государство Российское в страхе и ужасе шарахалось от драматургии Сухово-Кобылина. Годами цензура выжигала неистовое содержание протеста и сарказма в этих пьесах, годами ждали пьесы эти своей сценической судьбы и ушел из жизни автор, так и не увидев на сцене последнее дитя свое — «Смерть Тарелкина» — пьесу, которая обошла впоследствии многие театры России и Европы.

Что же касается вышеприведенного диалога, то так же ответственно могу сказать, что в нем спрессовались все основные противоречия и впечатления, которые охватили меня на первом этапе работы над пьесой.

Во-первых, из диалога ясно, что все или почти все пьесу знают, она, что называется, «на слуху».

Отпадает столь заманчивая для режиссера новизна и, если хотите, открытие в выборе самой драматургии. Кроме того, более или менее театральным человек помнит или читал или слышал о прославленных исполнителях. Значит, любое сегодняшнее прочтение того или иного характера — это обязательно борьба с установившимся и поэтому полюбившимся представлением о персонаже. Прибавьте сюда то, что спектакль должен быть поставлен в театре, где более ста лет назад впервые в России состоялась премьера «Свадьбы Кречинского», где с тех пор пьеса ставилась не раз и где до сих пор есть очевидцы игры Давыдова, Юрьева, Яковлева, Ленина, Владиславского и др. Явно тот случай, когда все вокруг твердо и непреклонно знают, как надо ставить, кто должен играть и что должно быть сказано. Все. Кроме тебя...

Далее из этого диалога можно понять, что нет двух мнений, и это очень справедливо и пре-

---

<sup>1</sup> Спектакль был поставлен в Академическом Малом театре в 1971 г. Возможно, сегодня я воспринимал бы пьесу несколько иначе и спектакль, вероятно, получился бы иным. Но сам принцип анализа пьесы в основном и главном я думаю не изменился. Поэтому я не стал ничего менять в старых режиссерских записях.

красно, относительно автора. Ни разу ни одного безразличного мнения: Сухово-Кобьшин? Это хорошо. Но вот затем происходит некоторая заминка. А почему, собственно, пьеса почти нигде не идет? А если и делается попытка поставить, то нет почему-то успеха. Да, да, постановки в Париже, Варшаве, Ленинграде — почти все безуспешны. Недоразумение или закономерность?

Наверное, это выглядит не очень приглядно, когда режиссер — постановщик пьесы — тратит энергию или пафос на доказательство того, что поставленная им пьеса абсолютно закономерно перестала быть репертуарной, более того, не должна быть репертуарной, хотя у пьесы действительно выдающийся автор и не менее выдающаяся история. Но это так.

И вот почему. Все объясняется просто. Просто «Свадьба Кречинского» сейчас не звучит. Есть такой термин при подходе к классике. Так обычно и оценивают ту или иную старую пьесу: «Ну как, звучит?»

«Звучит». Или — «Не звучит». Это как помилование или смертельный приговор.

А не звучит пьеса потому, что общественно-социальный фон и среда нашего общества настолько изменились, так далеки характеры, поступки, подробности жизни в пьесе от того, как и чем сейчас живет человек, что существует реальная угроза поставить музейный спектакль, но тогда театр теряет свое основное предназначение — быть центром духовных, общественных, нравственных, эмоциональных интересов своего общества. А говоря проще, театр рискует прогореть.

Пьеса написана в те годы, когда Россия только-только пробуждалась как капиталистическая держава, только-только на арену жизни выходили люди, посвятившие свою жизнь приобретению, хищничеству, добыче любой ценой — всему тому, что потом будет определено как — «делать деньги». В России уже были хищники буржуазного типа, их шествие уже началось, еще более широкий слой представляли из себя представители России аграрной, помещичьей, они чаще всего и попадали на удочку всякого рода авантюристов и дельцов. Но даже авантюристы типа Кречинского — это бедные и робкие прообразы звериного мира насилия, жестокости, наживы, цинизма, порожденных XX веком, веком потрясений, масштабы которых не знала история. Ведь Кречинский — картежник. В России середины XIX века за карточным столом проигрывались состояния, разыгрывались невысказанные драмы и даже совершались самоубийства. В игорных домах пили вино и беседовали о политике, иногда жестоко били шулеров и изучали специальную литературу о кодексе карточной игры. Но, боже мой, как наивно и невинно выглядят все эти кодексы и потрясения на фоне второй половины XX-го столетия.

Я не говорю уже о том, что изменился социальный тип картежника. Конечно, есть люди играющие, ставящие «ва банк», люди острейшего авантюризма, но как далеки их психология и поведение от того, каким предстает перед нами светский фат, жуир и карточный игрок Михайло Васильевич Кречинский. И, конечно же, есть и сейчас вокруг нас обман и мошенничество, есть и милые доверчивые люди, которых обводят вокруг пальца, есть и стремление выгодно жениться и разбогатеть за чужой счет, но, повторяю, наше время очень сильно изменило суть и характер этих явлений; и природа хищничества иная и наив тоже иной. А если учесть, что в пьесе около 100 страниц текста и существуют издержки многословия, разжевывания всего до конца, фабула и большинство характеров довольно-таки банальны и даже вторичны, и целый ряд слов просто непонятен ни одному сегодняшнему человеку, то в целом вырисовывается довольно убедительная картина, как-то объясняющая почему прославленная в прошлом пьеса, обошедшая почти все театры России вот уже несколько десятилетий не находит своего воплощения и новой театральной судьбы.

Значит ли это, что постановка «Свадьбы Кречинского» есть для меня откровенный компромисс и мне остается только произнести защитительную речь в свое оправдание?

Сейчас я могу сказать, что все предыдущие соображения мне понадобились только лишь потому, что в этой работе я как никогда переживал довольно мучительный процесс постижения пьесы, долго не находя в ней точек соприкосновения, всецело погруженный именно в неприятие материала и, сдается мне, что такой путь переживается время от времени многими из нас, и данная пьеса — не единственный пример. Тем полезнее и необходимее разобраться в том, как же все-таки открылось и пришло то самочувствие и убеждение, которое позволило мне проделать эту работу и проделать ее честно, без какого-либо внутреннего вранья, что дает возможность мне теперь сказать, что и эта работа была для меня в высшей степени радостной и нужной. Тут я обязан сделать совершенно необходимую оговорку, без которой ни один режиссер, наверное, не имеет права писать о своей работе. Писать всегда легче. Многое из того, что мы умеем говорить или описывать, мы не умеем воплощать на сцене. Извечна драматическая дистанция между замыслом и воплощением. Легче всего сослаться на всякие объективные причины. Труднее всего сказать — виноват ты сам. И только ты. Многое мне не удалось. А что-то оказалось намного интереснее того, что задумывалось. Но это и есть опыт. Данная

работа преследует цель извлечь из опыта как можно больше выводов. Чтобы меньше ошибаться. Чтобы понимать, что есть и чего нет. Чтобы понимать, а как и что надо делать дальше.

Так почему же «Свадьба Кречинского» все же прекрасная пьеса и почему ее можно ставить сегодня?

И тут разговор о пьесе можно начинать сначала. Можно говорить о великолепном, сочном языке пьесы, о точности и железной выстро-енности сюжета и конфликта, об остроте характеров и столкновений, о мастерски написанном диалоге и чувстве стиля, можно, наконец, посмотреть на материал как на повод создать еще одну изящную полуводевильную комедию на французский манер, но... всякий, имеющий отношение к сцене знает — все это хорошо, но этого мало, если не пронзает тебя лично, режиссера, артиста, художника встревоженная мысль или необходимое чувство сопричастности всей пьесе или отдельных судеб ее героев той жизни, которой живешь ты сам и люди, тебя окружающие. Долго в этой работе я ходил вокруг да около. Долго довольно далеко от меня была мечта игрока «выиграть гору золота, а самому махнуть в Петербург — вот там так игра!..» далеки были и идеалы наивного патриархального семейства Муромских, приехавших в Москву, чтобы отдать замуж единственную дочь Лидочку.

Странный это период в работе режиссера над пьесой. Чем-то напоминает возню кошки с мышкой с той лишь разницей, что кошка иногда оттягивает удовольствие и поэтому играет с жертвой, а режиссер вынужден иногда перебрасывать пьесу с боку на бок, принохиваться, присматриваться, отворачиваться в сторону, бросать вообще на некоторое время, а затем снова и снова затевать возню, вчитываясь и перечитывая то, что, кажется, давно уже знаешь, к чему интерес вроде бы и не так велик; тут, пожалуй более всего требуется характер, выдержка, просто воля и... время. Хорошо, когда оно есть, а ведь в большинстве случаев работать надо с ходу, тут не до возни — утром репетиция — будь любезен быть влюбленным, одержимым, вдохновенным... Пьеса стала открываться через Кречинского. Однажды стало ясно — этот человек загнан в угол. Он талантлив. Считает себя достойным лучшей судьбы. А его обложили. Как зверя. И он хочет вырваться. И не только вырваться, но всех, весь мир, его окружающий, простите за жаргонное слово, употребить. Для меня сразу перестали иметь значение такие понятия, как игра в Петербурге, деньги и все прочее, что заслоняло от меня суть человеческой судьбы. Открылась громадная субъективная правда этого человека, который жил по своим законам морали, нравственности, справедливости. Другое дело, что эти законы были изначально аморальны и безнравственны, бесчеловечны и жестоки. Но он презирал среду, которая жила, придерживаясь извечных норм человеческого общежития, жизнь этой среды казалась ему мелкой, пошлой, нудной. Ведь он испытывал удовлетворение только ночью, в напряженной тишине игры, когда судьба балансировала над пропастью, когда в одно мгновение жизнь и смерть, богатство и нищета сплетались воедино. Тут уже мы прикасаемся к природе игрока как профессионала, без этого понять человеческую сущность Кречинского невозможно. Это, если хотите, определенное психофизическое самочувствие, при котором вся нормальная сфера чувств и дел человеческих не может принести удовлетворения — только риск, причем ощущение риска дает и высшее ощущение жизни. Все заклинания о том, что человек должен работать, трудиться на благо общества и т. д. смешны для людей, ступивших на путь большой игры. Кречинского лишают возможности играть. Для него это равносильно лишению жизни, как если бы у истинного художника отняли возможность творить. Это смертельно. Добиться, прорваться, выжить, победить — вот всепоглощающая страсть Кречинского, и это уже острейшая современная задача, потому что всегда была, будет борьба за существование. С первого мгновения появления человека на белый свет до последнего вздоха. И это всегда должно быть интересно зрителю. Сегодня он примет любой вариант борьбы. Пусть это будет охота на мотыльков или поиск фоторакурса, но пусть это будет на пределе возможности, когда каждый мотылек — последний, когда каждый кадр — жизнь. И тогда — искусство сегодняшнего дня. И тогда — современный спектакль. Значит, перефразируя знаменитый телебоевик, можно сказать — Кречинский повел игру, но ставка — жизнь. Ставка больше, чем жизнь. И тогда уже этому человеку неважно, какими путями он идет к цели. Эта субъективная правда поведения Кречинского совершенно необходима для понимания роли сегодня, она должна продиктовать всю логику его поведения в пьесе. Кречинский идет к своей цели неумолимо. Как таран. На своем пути он лжет, провоцирует, совершает уголовное преступление, наконец, растаптывает доверие, надежду, первое чувство. Начавшаяся в водевильном ключе комедия заканчивается драмой. И только драмой. Можно, конечно, в финале высмеять дурочку Лидочку, спятившую на стремлении попасть «в высшее общество», тетушку и доверчивого до глупости отца-старика, можно. Нужно ли? Думаю, что нет. Значит, в финале все-таки драма. Драма попорченной, растоптанной нравственности. И растаптывается она не тупым, озверевшим бандитом, а человеком сильным, блистательным и талантливым. И чем глубже будут скрыты жесто-

кая сущность и мертвая хватка тех, кто шагает по трупам, тем острее обнаружится мимикрия сегодняшних Кречинских, которые, как мы уже говорили, совсем не похожи на тех Михайло Васильевичей... Пусть люди смотрят и думают о тех, кто их окружает, о самих себе, пусть эти думы делают чище и выше их нравственное самосознание, и тогда спектакль сделает свое дело.

Наверное, по поводу этих размышлений можно сказать: а что же здесь особенного? Все это само собой разумеется. Надо просто внимательно прочитать пьесу. Зачем же ломиться в открытую дверь? Но в том-то и дело, что лично для меня далеко не сразу все это определилось так четко, думаю, что в нашей практике это бывает нередко. Я сознательно обращаю внимание на такой пример, когда по целому ряду обстоятельств взгляд на пьесу определяется с трудом и значительно позже первого этапа работы. Так же просто можно сказать теперь о том, что все заботы семьи Муромских в общем-то ничем не отличаются от забот многих сегодняшних семей, когда есть единственная дочь, когда есть тревога за ее будущее, когда отцу хочется, чтобы дочь вышла замуж за человека порядочного, пусть деревенского, но своего по духу и образу мыслей, а тетке хочется, чтобы у девочки была другая, более интересная, городская жизнь, чтобы муж у племянницы был человеком развитым, светским, чтобы жизнь всей семьи стала иной, чтобы в дом пришел сильный, настоящий мужчина, тогда и жизнь начнется новая, яркая, интересная... А сколько по этому поводу в семье обычно разговоров и пересудов. И почти не отличаются они от волнений Атуевой и Муромского, когда они узнают о предложении Кречинского. Так и бывает, когда, к примеру, тетка — за, отец — против, кто-то еще — за, и еще — против. Это же целая эпопея. Сколько тратится сил, нервов, души на то, чтобы отстоять свою позицию — разве это далекие, не сегодняшние тревоги? И не спят по ночам родители, и теряют самообладание самые терпеливые, и раздражаются по пустякам, и капли сердечные принимают. Дочери предложение сделали. Вроде бы и счастье. А без слез не обойтись. Все это есть в пьесе. Но так уж получилось, что какие-то другие впечатления от пьесы заслонили этот простой человеческий смысл ее.

Но и понять этот смысл сегодня тоже мало. И, наверное, не получится спектакль, если не будет понят этот смысл именно в данной пьесе данного автора. А Сухово-Кобылин — автор трудный. И все это знают, и это — общее место. Предстоит разобраться, в чем же состоит трудность автора. Как почувствовать его нервную систему? Даже великий Мейерхольд начал ставить «Свадьбу Кречинского» как нечто легкое, переходное от одного сложнейшего спектакля к другому. Бывает такой момент, берется пьеса как бы для передышки, а вот и не вышло с отдыхом, споткнулся мастер и сам же вскоре признался, что не ожидал, что пьеса окажется такой трудной и даже коварной. Кажется — легковесная история авантюриста и шулера, написанная под влиянием французской салонной комедии, ведь Сухово-Кобылин начал писать пьесу шутя, где-то по пути из Парижа в Москву. Но нервная система Сухово-Кобылина, даже еще не хлебнувшего горя, все-таки была особенной, и очень далекой от салонного мироощущения. И внутри блистательных и комических ситуаций проступают клыки такой жесткости и горечь такого одиночества, что и мы, люди XX века не можем не сопереживать героям и автору.

Думаю, что любая пьеса, называемая нами классической, несет в себе заряд проблем, волнующих людей сегодня. Вопрос в степени «утопленности», что ли. Ведь действительно, читаешь А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» или даже «Бешеные деньги» и дух захватывает от современного звучания. В «Свадьбе Кречинского» дух не захватывает. Но дно ее тоже достаточно глубоко. Тем более понадобятся крайние усилия всего коллектива и каждого в отдельности, чтобы нырнуть как можно глубже, прорваться, процарапаться к тревогам сегодняшнего дня. Иначе — музей. Труха. Иначе конец XX столетия только ухмыльнется по поводу нашей работы.

Конечно, нельзя уходить от жанра. В первом слое водевильные ощущения захлестывают. И Мейерхольду не все удалось преодолеть. А во втором слое уже столкновения поострее. Тут не головастики ведут интеллектуальные споры. Здесь страсти, хотения, инстинкты. Надо понять, что такое игрок. Картежник — это человек, для нас далекий. Исступление в желании победить, прорваться, когда шансов почти нет, когда шанс — последний, — уже ближе. Пьесу можно было бы назвать «Последний шанс». О, это особое самочувствие когда что-либо — последнее!!

Надо понять, что такое, когда на твоих глазах совершается преступление, а преступнику аплодируют. Перед ним раскрываются все двери, и самые чистые существа отдают ему свои первые чувства. Без этого Нелькина не сыграть.

Надо понять, что должен чувствовать отец, вдовец, у которого нет ничего дороже дочери, в момент, когда решается ее судьба. Сейчас не спят по ночам — в институт не поступила. А тогда — вся жизнь может быть исковеркана. Она и будет, кстати, исковеркана. И отец вскорости умрет от инфаркта.

Надо понять ощущение человека, на старости лет не имеющего ничего, кроме надежды на подачку из кармана в случае успеха и на удар кулаком в лицо в случае проигрыша... Когда надо слизывать I плевки и еще при этом веселить всех. Глаза Расплюева не найти иначе. Надо понять, что чувствуют люди, смертельно зависящие от прихоти других и ведущие борьбу за жизнь каждую секунду — просто, чтобы поесть, попить и согреться.

Вот и получается, что и сегодня имеет смысл ставить эту пьесу. Не следует из нее делать трагедию, но и чистая комедия тоже не получается. Значит, на пересечении жанров должна игратья. Тогда есть надежда, что дойдет до зала мысль о том, что в борьбе за существование не всякие средства хороши, и когда растаптываются первые чувства девушки, и когда благополучие одних строится на горе других, и когда за внешней пристойностью, добродетелью скрывается жестокая звериная хватка — тогда от искусства требуются настойчивые и непрерывные усилия на материале более остро звучащих пьес или менее откровенных в своей проблематике произведений, пробуждать в каждом отдельном случае в людях чувство добра, справедливости и ненависти к злу.

Почти одновременно с прорывом в содержание пьесы возникли первые ощущения, связанные с внешним образом спектакля, с его пластическим и ритмическим строем. Почему-то стали преследовать максимально длинные проходы и выходы Кречинского из глубины; из максимально возможной, насколько позволяет глубина сцены, острой перспективы — ход Кречинского на авансцену. При первой встрече с Борисом Ивановичем Волковым разговор шел сразу по нескольким линиям образного ощущения спектакля. Во-первых, предстояло найти в стиле и строе решения сплав особой торжественности и пышности, присущий николаевской эпохе с почти идиотским наивом, идущим от пасторальных, буколических иллюзий Лидочки, на которых и «играет» свою зловещную «партию» Кречинский. Во-вторых, мы сознательно искали в самих декорациях воплощения тех крайних столкновений, которые заложены в пьесе. Эти столкновения могут быть определены с некоторой грубоватостью и прямолинейностью в жесткой схватке двух мировоззрений, одинаково пагубных для рода человеческого.

Семья Муромских, их представления о красоте: ленточки, колокольчики, бантики, птички, которых по утрам любит кормить Лидочка — за всем этим, кстати, встает стереотип официального вкуса, присущий середине XIX века. Николаевская эпоха завершала свою мрачную и тяжелую историю увлечением всевозможным украшательством; пошловато-розовенькие амурчики и цветочно-виньеточная эстетика захлестнула страницы журналов, порталы домов и устройство «современных» интерьеров. Стоило Лидочке на балу у княгини весь вечер вертеть ленту, а потом признаться, что она любит кормить голубей, как умница Кречинский безошибочно угадывает безумную любовь Лидочки к цветочкам и пресловутый букет из камелий — «одних белых» — гранатой запускается в дом невесты и становится блистательным аргументом «жениха». А если к этому прибавить наивную восторженность тетки, ее надежды — «какой он дом поставит!», ее умиление перед «голубем» — Кречинским и «голубкой» — Лидочкой: «Дети мои, будьте счастливы!», то одна сторона конфликта вырисовывается достаточно определенно.

Вторая сторона — жестокий, циничный, холодный мир картежника и авантюриста Кречинского, у которого по поводу этих птичек, колокольчиков и ленточек наворачиваются такие внутренние монологи, что, думаю, покраснел бы, услышав их, даже Федор, выдавший виды слуга Кречинского.

Сама пьеса подсказывает ход к решению стилевому и жанровому. Легкий, светлый, искристый, и, несмотря на переживания, умильный I акт. Так и решали — пастораль. И в оформлении — гирлянды, амуры, цветы. И в музыке — арфа, скрипки, треугольники. И в актерской игре — наив, непосредственность, здоровье... II акт — логово зверя. Опрокинутая после попок мебель, бутылки, окурки, карты и только святыня — секретер как языческий символ мерцает в сумеречном свете холодного утра. Тут — антипастораль. И в музыке — тема Кречинского — лихая и зловещая одновременно. Ударники, трубы.

И III акт, когда смешивается и то, и другое. С одной стороны — подделка Кречинского. Цель — ошеломить. Чтобы ахнула семейка при виде дома жениха и чтобы оценила внимание. Поэтому и зимний сад устроен и те же, знакомые гирлянды из розовых любимых Лидочкиных лент под вальс опускаются, и все это в торжественных, чуть мрачноватых драпировках эпохи.

И если в I акте тема «дети, будьте счастливы» становится музыкальным и смысловым лейтмотивом надежд на счастливое будущее Лидочки и кажется, что сами ангелы слетаются и поют, и звенят колокольчиками, благославляя брак Лидочки и Кречинского, то в III акте ангелы тоже будут петь, провожая постаревшую, искалеченную девушку, и розовые ленты в цветочках и колокольчиках торжественно опустятся, только цена этой ненастоящей красоты окажется уже иной и добрая и беспомощная семья навсегда расстанется с иллюзиями.

С самого начала мы стоворились с Б. И. Волковым, что у нас не будет традиционного для этой пьесы павильона и весь спектакль будет идти в драпировках, цвет и форма которых — черные, бархатные, с серебряной бахромой и кистями — нашлись после того, как однажды мы для себя определили свой, рабочий термин сути этого спектакля — «веселый катафалк», и это стало отправной точкой. Драпировки, особенно цвет их, вызвали большие споры, как неподходящие для комедии, но нам кажется, что «веселая» драматургия Сухово-Кобылина допускает некоторую интонацию трагизма даже в этой пьесе.

В первоначальном варианте задумывался даже особый ведущий спектакля, который должен был быть и тамбур-мажором, и форейтором одновременно. Тут следует сказать, что автор именно в этой пьесе, наиболее традиционной и очень узнаваемой по схеме и даже по характерам, оказался трудно поддающимся каким-либо дополнениям и расширениям, которые столь присущи современному театру. Пьеса, при всей своей легковесности, очень насыщена и еле-еле удастся сыграть ее за три часа при всех возможных сокращениях.

Единственное, что осталось из первоначального замысла — дети, мальчик и девочка, в беленьких костюмчиках и беленьких кудрявых паричках, которые танцуют пастораль и открывают занавес, приглашая всех в трогательный и наивный мир для того, чтобы впоследствии «просветить» этот мир действительными жизненными реалиями.

Работа над «Свадьбой Кречинского» была последней у народного художника СССР Бориса Ивановича Волкова. Я впервые встретился с крупнейшим мастером, за плечами которого, казалось, вся история советского театрально-декорационного искусства. Я был очарован и ошеломлен молодостью этого человека.

Борис Иванович великолепно импровизировал; тут же, на глазах, на любом клочке бумаги он набрасывал варианты, очень радовался находкам и так же без обиды мог от них отказаться, и в каждом, самом маленьком рисунке чувствовалась громадная эрудиция и культура художника. Не всегда у нас было согласие, хотя в принципиальных вопросах единство было полное. Но я чувствовал и знал, есть граница, за которую Борис Иванович не перейдет никогда и выражается она в словах, которые он любил повторять, глядя на меня веселыми глазами:

«Что бы вы ни придумали, молодой человек, зритель сразу должен все узнать, понять и полюбить, иначе он будет сердиться и разгадывать ребусы, вместо того, чтобы смотреть спектакль».

Борис Иванович умер во время работы. Я успел запомнить его человеком удивительно радостным, легким, увлекающимся и очень добрым.

Так же, как в декорационном и пластическом, в музыкальном строе спектакля искались крайние столкновения буколки и цинизма, пасторали и трагизма, в действенном разборе пьесы мы пытались определить полярные конфликтующие силы и их столкновения. В простейшем изложении выглядит это примерно так: доведенный до отчаяния, загнанный в угол игрок. Страх и ужас банкротства, позора. Страх потерять то, чем живет, что приносит высшее и сладостное наслаждение. Опустошенность души. Все выжжено. Но жить не чувствуя нельзя. Значит, надо играть. А ресурсов нет. И вдруг — богатая невеста. Обвенчаться — вот цель. Она мгновенно и остро входит в самое нутро человека. В сердце. В мозг. Он дрожит от близкой возможности. Это сильнее самого жгучего физиологического желания. Запах крови для барса. Жертва должна быть в руках. Обвенчаться. Обвенчаться. Обвенчаться. Что надо сделать для этого? Увлечь, покорить, обольстить, удивить, упрямить, пригрозить, польстить, подбодрить, помочь, быть влюбленным, грустным, веселым, печальным ... Нет предела в разнообразии действий, приспособлений и ходов, но все нанизано на единый волевой стержень — к венцу! И в пьесе нет ни одного человека, безразличного к этой устремленности. И прежде всего силы, которые противостоят. Столкновение этих противоположных сил и дает электрический разряд, создает то самое напряженное поле — атмосферу спектакля. В пьесе основной противник Кречинского — Нелькин. Отнимают девушку. Невесту. Любимую девушку. Ведь, живя в деревне, с мыслью, что Нелькин — жених Лидочки, свyksя не только отец, но и сам Нелькин. Значит отнимают свое. Кровное. Разбой. Несправедливость. Не отдать. Защитить. Сохранить Лидочку. Спасти дом и, наконец, свое собственное счастье. Для этого: узнать и открыть истинное лицо «жениха», развенчать, разоблачить, дискредитировать, умалить значение и эффект, свести к нулю все усилия, пустить молву. Если надо, предупредить об опасности ... Вложить в это противоборство все клетки своего существа, всю страсть. В этой борьбе желательно, чтобы Нелькин был далек от чистоплунства, конечно, не в такой мере, как его антипод, но от голубого борца з\* антрактную справедливость надо уйти во что бы то ни стало.

Итак, в центре Лидочка. По сторонам Кречинский и Нелькин. На пути — семья. В семье силы тоже конфликтны. Отец — ему не нравится Кречинский. Почему? Написано в пьесе. Так бывает. А

вот Нелькин — сама симпатия, близость, нежность. Тетка — целиком за Кречинского. Почему? В пьесе: «Счастье Лидочки для меня всего дороже», «вкус удивительный», «как он дом поставит», «какой круг сделает», «а как он по-французски говорит, часто, часто, так и сыплет» и т.д. Но обязательно еще тайная, пусть невысказанная влюбленность в Кречинского как в мужчину. Взгляд на тетку как на старуху-сваху представляется малоинтересным, хочется, чтобы у нее самой не все было потеряно. На пути тетки — Нелькин. Дискредитировать, объяснить ему и всем, что он есть на самом деле и поставить его на место. В угол. Где ему, темному деревенскому помещику и надлежит быть. Лидочка что-то робеет и мямлит. Вселить уверенность, подбодрить, утешить, вывести все до мельчайших подробностей ...

Отец упрямится и колеблется. Переубедить, уговорить, пригрозить, пристыдить ... Отец вообще является центром приложения всех сил. Все, в конечном итоге, зависит только от него. Это понимают все. Кречинский завоевывает и покоряет тетку только потому, что она повлияет на отца. Лидочка тоже всевозможными путями обрабатывает папеньку. Нелькин, собрав компрометирующий материал, а потом, уже имея улики уголовного преступления, бросается к отцу и т.д. Значит, на протяжении всего времени отец — та крепость, которую надо взять.

Значит, чем дольше эта крепость продержится, тем интереснее ... Сдается, что даже в III акте, уже после сватовства, у Муромского к Кречинскому симпатий, глубоких и душевных, все еще нет, хотя поверить Нелькину он уже тоже не может. Вот эти колебания от «да» до «нет» — исключительно интересная задача в роли Муромского. Хорошо бы, чтобы движения к «да» и наоборот, были максимально доведены до предела — тогда еще ярче вырисовывается трагикомическая сущность образа. Если папенька — это объект приложения сил, то Лидочка, к сожалению, в пьесе, только лишь объект мечтаний. Роль почти лишена поступков, и драматургия образа проступает только в финале.

Цель у Лидочки ясная. Этот мужчина, сильный, умный и прекрасный — единственный и на всю жизнь. Папенька — против. Тетка — за, но очень суетлива, и вообще «предки в маразме», выражаясь терминологией современного поколения. Значит, надо, чтобы папа «раскололся», а тетка не помешала своим рвением. Я сознательно определяю задачи Лидочки упрощенно и чуть вульгарно, чтобы хоть как-то оторвать прочтение роли от голубой бездейственной схемы.

И вообще, при работе над этой пьесой нам не раз приходилось сознательно огрублять и доводить до простейших определений поведение людей, так как традиционность и узнаваемость персонажей очень сильно тянули нас в театральщину, от которой, к стати, полностью нам так и не удалось избавиться.

Есть еще одна пара людей, чье поведение целиком и полностью уже зависит от Кречинского — Расплюев и Федор. Подробную характеристику этих героев я дам ниже, что же касается их действенно-конфликтной линии, то суть в том, что от успеха или провала их хозяина и патрона зависит их собственная судьба. Просто жизнь каждого из них. И если исчерпать только это обстоятельство, игры, как говорится, хватит по горло. Конфликтность, причем острейшая, создается тем, что Расплюев как боец уже «не тянет», а, скорее всего, никогда не тянул. Недаром Федор говорит, что «настоящие бойцы поотстали, а навязался нам на шею этот Расплюев...» Так вот идет смертельная схватка, а Расплюев проваливает одно дело за другим. Кречинскому и с ним плохо, но и без него нельзя. Как-никак, а гончая собака все-таки под рукой, хотя и «нюха нет».

Федор в этом смысле более определен. Раздавил бы он этого Расплюева, как клопа. Но связан по рукам барином. Да и веревочка на всех троих — одна. Это Федор как профессиональный жулик понимает. И при всем том, стоит барину однажды пошутить над Расплюевым и чуть больше дать волю Федору, как жестоко и страшно схватываются подручные — отношения у них старые, натруженные ...

В работе над любой пьесой, имеющей славную и большую историю, всегда подстерегает опасность оказаться в плену многолетних театральных представлений. Нельзя ставить перед собой задачу — все, что угодно, лишь бы не так, как раньше. Но переосмысление поступков и характеров с позиций сегодняшнего дня необходимо. Театр, не связанный с жизнью сегодняшнего дня — мертв. По целому ряду причин далеко не все удалось нам в этой работе, хотя в этом направлении было много сделано.

Прежде всего стремились уйти от взгляда на Кречинского, как на фата, жуира, фрачного героя-любовника, человека, покоряющего Муромских манерами, внешностью, аристократической респектабельностью. Все это в какой-то степени должно быть. Но на первый план должна выйти громадная сосредоточенность и собранность человека, все существо которого нацелено на одну цель — победить. С первого до знаменитого последнего слова — «сорвалось» — вся сценическая жизнь Кречинского — это сжатая до предела пружина с отдельными взрывами бешенства и моментальными сжати-

ями, это собранная в кулак воля и энергия, которые только в последнем мгновении борьбы уступают место полной душевной и физической расслабленности — «сорвалось...». Особое место в исполнении роли должны занять чувство юмора, ироничность и скепсис, присущие умному человеку, много повидавшему на этой земле. Народный артист РСФСР В. В. Кенигсон проделал титаническую работу. Можно соглашаться или не принимать В.В. Кенигсона в роли Кречинского, но, наверное, нельзя не увидеть, что опытный и зрелый мастер в этой работе выкладывался до конца, буквально сгорая в каждом спектакле, отдавая все физические и духовные силы.

Как же выглядят поступки и поведение Кречинского, определяющие развитие спектакля? В целом для характеристики поведения важно помнить, что нет предела в восприятии остроты ситуации. Важно, чтобы риск был велик, тогда и азарт будет больше. Рисковый, смелый, азартный человек в острейший момент своей жизни. Это общая установка на весь спектакль. Но в этой «общности» заложены зерна всего поведения. Если человек «репа», или «нуль какой-то», или «ни швец, ни жнец» — это одно поведение, а если человек — талант, если жизнеспособность, опыт, обаяние, острый ум, хватка, быстрота и точность восприятия — тогда как в острый момент? Тогда реакции мгновенны, оценки — стремительны, поступки — неожиданны, подчас интуитивны... Почему-то вспоминается недавно прочитанная книга о Ландау. Конечно, не по аналогии содержания, а по характеристике темперамента. Он мгновенно и цепко мог ответить на любой вопрос в самый критический момент на самых крупных научных симпозиумах, и это не была легкость Хлестакова — это был яркий живой ум и сердце. Вернее, свойство ума и сердца. Ведь не менее талантливый Капица, говорят, не владел этим. Громадный ум и дарование часто сочетаются с медлительностью и даже вяловатостью. Или — Таль, Фишер — гении в цейтноте, когда ходы надо делать стремительные, когда все существо собрано в одно. Разве у Кречинского есть много времени на обдумывание ходов? И разве не в одно все направлено? Обдурить! «Начисто оборать всю эту сытую братию!» Видите, даже социальный смысл можно открывать за этими словами!

Кречинский появляется в доме наутро после ошеломительного поступка — он сделал предложение Лидочке. В обычной ситуации это волнительный и неповторимый период жизни, а ведь в поступке Кречинского — громадная доля необычности. Ведь Кречинский действительно стар. И любовь его к девочке — это уже не просто естественное влечение двух равных молодых людей. Ведь ни папенька, ни Нелькин поначалу всерьез и предположить такое не могут! Ведь это сенсационно! Когда любовь и грех почти неотделимы в пределах, так сказать, обычного представления о замужестве. Ведь это почти патология, вызов обществу, страх, ужас! И это обоюдоостро. Не только, простите за грубость, старик влюбился в девочку, но и девочка не отстала — жизни без него не представляет. В одном этом уже Расплюев угадывает уголовщину, недаром, узнав об этом, он долго слова произнести не может.

Тогда и отцу есть над чем помучиться, прежде чем подвести Лидочку к будущему зятю, с которыми они почти ровесники: «Вот вам ее рука...»

Тогда и Лидочке есть что играть, прежде чем признаться в своем чувстве и пойти к венцу... Значит то, что случилось еще до открытия занавеса и есть первое, и даже определяющее событие 1-го акта. А сам акт, как завершенная одноактная пьеса — это все, что происходит после предложения. Кречинский приезжает рано утром («Ни свет, ни заря, а он уж тут») затем, чтобы по горячим следам развивать начатую им операцию. И сразу же попадает в обстановку домашнего скандала, видит огорченные, расстроенные лица, и как искренний, глубоко сердечный и простой человек, любящий делать приятное людям, он спокойно и мягко помогает этой милой семье в разрешении ненужного конфликта из-за колокольчика, более того, у него приготовлен сюрприз для старика Муромского — ничего не скажешь человек внимательный и душевный, в Лидочку он вселяет чувство достоинства и бодрости, и все это без ненужной рисовки, дешевых и пустых слов — очень важно, чтобы это была не игра в обаяние и благородство, а чтобы мы видели действительно именно такого человека. А уж в результате и будет произведен тот самый эффект, который приведет к победе. Купленный на последние деньги бычок выдается за представителя «сибирского племени». Тут азарт и стихия талантливой игры властно захватывают авантюриста. Ошейник — символ рогатости нежно позванивает в руках, приводя в восторг «охотника до скотины» Муромского. А дальше знаменитый монолог о деревне. Тут все талантливо. Как если бы Муромский вдруг прижал бы к стенке: «— Вы любите поэзию? А вот Зинаиду Гиппиус вы знаете? — Кто, я?» — И бах наизусть две неизвестные поэмы Гиппиус! И все лежат. Они — ход, а Кречинский двадцать вариантов в ответ, и все гениальные! И еще в стихах! И построение отличное, потому что получается! Бывает так — все получается.

Далее. «Деревня» сделала свое дело. Папу уволокли переодеваться. Есть полторы минуты — не больше, чтобы обработать дуру тетку. В атаку! Вперед! Куй железо, пока горячо. Вся сцена как

острие шпаги нацелена на то, чтобы завербовать тетку, сделать ее своим другом, союзником, втянуть в сговор, полностью как бы «отдаться» ей. Ритм стремительный. Не дать опомниться! «Я в беде. Я люблю. Спасите меня». И когда тетка «треснула», под липовым предлогом смыться из дома, доверив дальнейшее Атуевой. Отсюда — бега, пари с князем Вельским — все это липа, ни на какие бега он не едет. Этот Вельский — полная ахинея, выдуманный персонаж, подпоручик Киже; он мог бы сказать: «меня Иван Грозный ждет на Арбате, у меня с ним пари» — ошалевшая от доверия такого человека и от близости небышалои удачи тетка бы не заметила. Значит, эти полчаса он, как зверь, мотался вокруг белого дома с колоннами, а потом не выдержал, опять фантастическая интуиция повела его, и он врывается в дом, и с ходу, срывая с себя шубу, наталкивается на почти трагическую семейную ситуацию: отец потрясен решением дочери заточить себя в монастырь, дочь в истерике бьется, тетка в слезах, ну как должен вести себя порядочный человек? Как?! И тут уж просто порыв души! Все из-за него? Тогда он навеки уходит прочь! Он человек прямой! Нельзя губить девочку! Нельзя убивать себя в расцвете лет! Что мешает вам быть счастливыми? Откройте, наконец, глаза, чудак-человек! Друг друга мы любим, а вы страдаете? Вы должны быть самым счастливым отцом! Что вас смущает? Имяние? Чушь. А тут еще тетка тронула душу Муромского «судьбой божьей» и хрустнуло упрямство старика и — «дети, будьте счастливы!» — так заканчивается I акт. Итак, победа! Отчаянная, смелая, дерзкая атака, и высота взята. Сейчас надо закрепить успех. Деньги. Деньги. Деньги. Это особое самочувствие. Почти лихорадка, температура высокая. Это не означает, что Кречинский суетливо мечется в поисках. Нет. Исключительная собранность. Но внутренний ритм жизни — почти горячка. Следовало бы проучить Расплюева за проигрыш последних денег; но сейчас без него нельзя. Более того, надо чтобы дошло до убогого расплюевского сознания, «до какой петли, до какой жажды нужны деньги». Открыть душу, умолить, и даже встать на колени, если надо, перед Расплюевым. Такого еще не было. И Иван Анто-ныч, обалдев от доверия, ринулся добывать любой ценой — какие-нибудь три тысячи серебром, от которых зависит «все будущее, вся жизнь, все, все...»

Остался один. Жуткое нетерпение. Варианты. Оценки. Визит Щепнева — это еще одна рука легла на горло Кречинского. Руки кредиторов со всех сторон. И все к горлу. Петля медленно затягивается.

Мы привыкли видеть в Кречинском уверенного в себе, светского человека. Минуты, переживаемые им сейчас — неповторимы, никогда он еще не был так близок к баснословному богатству; к свободе, к счастью, и никогда холодное и скользкое лицо позора так близко не приближалось к его глазам. Кажется, что он слышит хрипящее дыхание палачей, в холодной квартире он становится мокрый от пота, от ужаса, и тут, наконец, Расплюев. Без денег. Сжимается в комок неудачливый партнер его. Медленно, почти ласково, оттягивая момент взрыва, почти жалея Расплюева, начинает Кречинский расправу над ним. Тут уже ничто не сдерживает его. Жестокое, страшное избиение и срыв всех сдерживающих начал. И в этом же самочувствии начинается не поиск денег, нет! — Настоящий погром в доме. Был бы под рукой лом, Кречинский взломал бы и разгромил полы и стены в поисках денег, но пока что летят на пол ящики секретера, летит старый хлам, а денег нет! И вдруг — стеклянная побрякушка. И — вершина вдохновенного творчества! Эврика! Нашел! А потом взрыв радости на грани безумия и — за дело. Тут дерзкое, хулиганское творчество авантюриста, в таком самочувствии бывают иногда люди творящие — художники, поэты ... вспомните, как танцевал Пушкин и кричал: «Аи да Пушкин! аи да сукин сын!» Гениальный замысел осуществляется стремительно и легко. Расплюева — за цветами! Сам — за любовное послание! Этот любовный бред сочиняется под аккомпанемент цинизма и чего-то нецензурного, появляется букет и отдаются последние распоряжения перед осуществлением самого главного в операции. И, наконец, бриллиант выкраен. Виктория! Дальнейшее — дело техники. Ловкости рук. Точности глаза. «Не сорвется!» Полная уверенность в себе. И это не легкомыслие. Это уже жесткий трезвый расчет. Все дальнейшее должен проделать он сам. Он — единственный. Он — мастер, маэстро. Поэтому — изолировать на время Расплюева, а самому — на самую главную и опасную часть операции. И финал акта. Легкий, почти изящный выход. Почти не чувствуется усталость, нервы все еще натянуты как струны. Кони внизу еще горячие. «Не распрягать! Я на минутку!» Бросил почти небрежно чемоданчик, набитый деньгами, аккуратно положил бриллиант в секретер, запер ящик, выпил стакан молока с бутербродом и дальше! Дальше! Вперед! Труба зовет. Шампанское будем пить вечером. Когда будут гости. А скорее всего, через 10 дней. На свадьбе. Когда вся эта сытая и тупая братия будет раздета до нитки. Вот настроение финала II акта.

III акт. Секунды можно позволить себе на расслабление. Да, последняя лебединая песня Кречинского. Это он уже понимает. «Видно старо стало». А потом снова струна натянута. Проход. Взгляд цепкий. Насквозь. Нюх. Ноздри волка. Все ли готово? Портреты? Для генеалогии. Все четко. Собранно. И, наконец, гости. Лидочка. Вход. Вальс. Все легко, плавно, изящно. Светский разговор.

Расплюев взял на себя папеньку. Сам — очаровательных дам. Чай. Сладости. Знакомство с прошлым родовой семьи. И снова вальс, вальс. Тот самый, первый вальс Лидочки. И цветы. Ее любимые. Белые. Одни только белые. Биллиард. Много смеха. Обаятельные поддавки, но вдруг почему-то папенька позвал Лидочку, нервно за Лидочкой вышла тетка. Кажется, что-то происходит? Так и есть. Нелькин напал на след. Происходит чудовищная нелепая сцена. Его заподозрили. Оскорбление. И дело не в нем. Оскорблена любовь. Чувство. И можно даже выгнать вон негодяя, но сердце ранено. Боль. Большая человеческая обида. Она продикто-вываает отказ Кречинского от руки Лидочки. Раз так, пусть ставшая близкой и родной семья забудет его. Он не достоин их памяти. Надо отдать должное Сухово-Кобылину — блистательная драматургия — III акт. И Лидочка будет потрясена отказом Кречинского от любви: «сердце назад не отдается...» и будет крик из самой души — призыв к совести отца: «виноваты мы, мы виноваты!» И будет мольба папеньки простить их, и Кречинский простит. А потом быстро, очень быстро попытается выпроводить семью, потому что уж кто-кто, но он точно знал — Нелькин с секунды на секунду может быть здесь. И казалось, что еще несколько секунд и дом опустеет, но в это время постучали...

В финале, по автору, Кречинский отламывает, угрожая всем, ручку от кресла. В спектакле он — с пистолетом. Пробовал и с ручкой — выглядит смешно. И так, сорвалось. Полиция уводит Кречинского в тюрьму. Звучит вальс. Лидочка отдает солитер Беку. Самая дорогая семейная реликвия. 30 тысяч. Большой, серьезный поступок девушки, которая получает жестокий и страшный жизненный урок. Звучит далекий хор «дети, будьте счастливы» и постаревшая на наших глазах Лидочка уходит из дома жениха.

Существуют разные взгляды на трактовку финала. Мне представляется он несчастлив для всех. Уже никогда не оправится семья Муромских. Будет она затаскана по судам и следствиям, и погибнет загнанный старик-отец. Надломится Кречинский и, судя по его знаменитому письму в «Деле», откроется в нем сердечность и сострадание, никому уже ненужные в его одиночестве. Не может быть счастлив и тот, кто победил в этой истории — Нелькин. Можно доказать, что жених преступник, но нельзя завоевать любовь ...

Несмотря на знаменитость роли Кречинского, существует абсолютно справедливое многолетнее театральное мнение: как ни странно, в пьесе «Свадьба Кречинского» роль Кречинского наименее выгодна. Казалось бы, артист не уходит со сцены, драматург предлагает богатейшие возможности и острейшие обстоятельства жизни, но при громадных затратах сил на игру Кречинского, — а без затрат играть эту роль невыносимо, — рядом живет и существует Расплюев, и все, говоря словами пьесы, идет на «фу-фу», история театра сохранила имена известных исполнителей Кречинского, но память, молва и слава Рас-штюевых значительно больше.

Народный артист СССР И. В. Ильинский второй раз в своей жизни играл эту роль. Театральную литературу нескольких десятилетий обошла известная фотография молодого человека с высоко нарисованными клоунскими бровями на пухлом, очень смешном лице, и с десяткой пик в растопыренных пальцах. Игорь Ильинский — Расплюев в спектакле В. Э. Мейерхольда «Свадьба Кречинского» (ГОСТИМ, 1933 год).

В год премьеры И. В. Ильинскому исполнилось 70 лет. Мог ли сохраниться без изменения взгляд на Расплюева с тех пор? И насколько он мог запомниться артисту и насколько он будет противоречить сегодняшнему пониманию этого характера? Эти вопросы волновали меня перед началом работы. Первые же репетиции показали, что И. В. Ильинский исключительно творчески подошел к решению Расплюева в наши дни. Очень быстро было найдено полное взаимопонимание. Конечно, мы не стремились, что называется, обелить Расплюева, да из этого ничего и не получилось бы. Ведь можно смело сказать, что Расплюев — высшее достижение драматурга в пьесе. Исключительная человечность каждого мельчайшего движения души, проникновение в глубины человеческой психологии сочетаются с поступками, которые говорят сами за себя, и никакими ухищрениями театр не превратит падшего, рабски угодливого, беспринципного и закоренелого мошенника в фигуру, достойную высокого уважения и подражания. Но в то же время театр может раскрыть всю глубину трагедии и всю меру падения человеческой души, судьбу маленького русского человека, в котором воедино сплавлены смех и слезы, плутовство и юмор, простодушие и горечь одиночества. Именно эта сторона расшпоевского поведения нас интересовала. Прежде всего в лице И. В. Ильинского спектакль обрел большого и мудрого художника, труд которого как бы воплощает великие традиции русской актерской школы. Очень легко скатиться в исполнении Расплюева на путь безудержного комикования, уж очень очевидны и соблазнительны манки, рассыпанные в тексте и ситуациях, уж очень жаден зрительный зал к любой возможности посмеяться. Тем выше и ответственнее задача артиста в поисках сердечной и серьезной правды человеческого поведения. Не все нам удалось на этом пути; драма

расплюевского существования подчас представляется еще более беспощадной и безрадостной.

Одна из самых вторичных фигур в пьесе камердинер Кречинского Федор. При чтении его монолога трудно отделаться от сходства его с гоголевским Осипом. Но в отличие от образа Осипа, ставшего почти легендарным в галерее замечательных характеров русской драматургии, Федор почти никогда не запоминался из-за резонерского поведения и отсутствия точной позиции в конфликте. Надо было решить прежде всего именно эти вопросы.

Вместе с артистом Б. Ф. Горбатовым было решено, что Федор не просто слуга Кречинского, а его правая рука во всех махинациях и авантюрах. Преданнейший сердечно, влюбленный по-человечески в своего хозяина, способный выручить его в трудную минуту, а если надо, и собой пожертвовать, и, одновременно жестокий и даже страстный исполнитель малейшей воли барина — таким видится нам Федор. В этой фигуре соединяются почти наивная восторженность лукавого прохвоста с тупой и даже злобной ограниченностью вышибалы. Если позволительно, в виде исключения, самому режиссеру подводить итог работы артиста, то я могу сказать: Б. Ф. Горбатов емко и выразительно сыграл свою небольшую, но столь дорогую для спектакля роль.

В работе над спектаклем «Свадьба Кречинского» я впервые встретился с группой артистов Малого театра. Трудно пересказать чувства, охватившие меня, когда я впервые переступил порог театра, где работали Щепкин и Ленский, Южин и Ермолова, Остужев и Дикий...

Для режиссера моего поколения встреча с крупнейшими и старейшими мастерами Малого театра независимо от результата — бесценный и поучительный опыт. Хотя много, что присуще ныне методологии и характеру игры целого ряда артистов театра, вызывало и вызывает у меня активное неприятие. Скрывать это было бы нечестно, а, главное, не полезно ни для никого. Не случайно почти нарицательной стала поговорка в театральной среде: «не играй, как в Малом театре». В самом Малом театре по этому поводу говорят, что вернее было бы сказать, «как в плохом Малом...» Конечно, это правда. Да, действительно история никогда не перечеркнет великую и просветительскую и гуманную миссию великого Малого театра, который называли в России вторым университетом. Но противоречива и даже драматична его нынешняя история. По-прежнему в его стенах работают прекрасные и неповторимые артисты. По-прежнему появляются иногда большие и значительные спектакли, но много, увы, очень много случайного, поверхностного, внешне театрального, декламационного, вульгарно-образного в его сегодняшней практике. И здесь я обязан сказать, что далеко не сразу находил общий язык в работе, далеко не сразу чувствовалось то взаимопонимание, которое позволяет на репетиции при минимуме разговоров выжимать максимум производительности. Но как бы остро ни обнаруживались те или иные противоречия, я с благодарностью буду вспоминать эту работу, потому что за весь ее период мы ни разу, повторяю, ни разу не теряли творческую, взаимоуважительную, предельно требовательную атмосферу.

Но самым дорогим итогом своей первой работы в Малом театре я считаю пусть робкие, но вполне ощутимые шаги, сделанные в сторону студийности; создание такой обстановки, когда каждый, независимо от звания, славы и таланта, свободно и легко мог высказаться, а иногда и поспорить, или, наоборот, поискать тот или иной ход в процессе работы. Ведь сегодняшний театр без этого немислимо, так же как немислимо он без полной самоотдачи во время самой простой рабочей репетиции. Не могу сказать отдельное слово о том, с каким азартом и, меня самого поражающей, отдачей работали И. В. Ильинский, В. В. Кенигсон, Д. С. Павлов, Т. А. Еремеева, Б. Ф. Горбатов и другие. Например, я не помню случая, чтобы кто-нибудь из них однажды, даже украдкой, посмотрел на часы, а люди театра знают, что подчас скрывается за этим, казалось бы, будничным жестом. Нет! Репетиции длились часами, без оглядки на время и усталость, днем или вечером, и это, конечно, урок многим из нас, урок истинного волнения, если хотите, необходимого в нашем деле страха плохо сыграть.

**Н. А. Зверева**  
**МЕТОД ДЕЙСТВЕННОГО АНАЛИЗА И АКТЕРСКАЯ**  
**ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ**

Сегодняшний зритель ждет от драматического актера все большей искренности сценической жизни, непосредственности и импровизационное™ поведения, а также все большей подробности и небанальности психологического рисунка, раскрывающего духовный мир человека во всех его нюансах и противоречиях.

Только в этом случае современный актер может стать заразительным для зрителя и вовлечь его в процесс сопереживания.

Потребность в таком артисте становится особенно очевидной, если учесть, что современная психология определяет сущность процесса перевоплощения следующим образом: «...человек, обладающий одними качествами, предстает человеком же, обладающим другими качествами. С этого начинается, если можно так выразиться, «теория перевоплощения»<sup>1</sup>. Этот процесс трансформации, качественно преобразующий человека-артиста в момент создания образа, невозможен без постоянного раскрытия и развития самых разных сторон его творческой индивидуальности, без настойчивой тренировки его способности к импровизации.

При этом нельзя, пожалуй, сказать, что сильно возрос интерес к методике импровизационной работы, созданной Станиславским в последние годы его жизни, а именно к «методу действенного анализа». Напротив, о нем уже говорят иногда как о банальном и почти устаревшем репетиционном приеме.

«Суть этого приема, если изложить его в двух словах, заключается в том, — писала Кнебель, — что на раннем этапе работы избранная к постановке пьеса не репетируется, как обычно, за столом, но после определенного предварительного разбора анализируется в действии путем этюдов с импровизируемым текстом»<sup>2</sup>. Изложено хотя и кратко, но чрезвычайно ясно и доходчиво.

Сейчас о методе действенного анализа написано уже немало статей, о нем слышаны актеры и режиссеры не только профессиональных, но и самодеятельных театров, утверждающие, что пользуются им в своей репетиционной работе. И все же, как свидетельствует театральная практика, метод часто понимается неточно, более того, случается, что его главное смысловое звено — этюдная импровизация — сознательно игнорируется. «Да, конечно, мы работаем методом действенного анализа, — говорят в таких случаях актеры. — Разумеется определяем и события, и действия, а как же иначе! Этюды? Иногда делаем, но редко... Разве это обязательно?»

Итак, все ограничивается застольным разбором пьесы, определением событий и действий без проверки сделанного разбора действиями же, немедленно импровизируемыми на сценической площадке. А режиссер и актеры тем не менее убеждены, что «исповедают» действенный анализ. При этом нередко тратится немало времени на сами определения действий, на поиски их названий. Действие ищется, обсуждается, иногда обретает выразительную формулировку, но немедленно реализовать его актер не пытается. Оно остается для него логически понятным, что, конечно, немаловажно, но, по сути, не опробованным, так как выполнить его, сидя за столом, практически невозможно. Хорошо еще, если характер сцены таков, что предполагает «сидячие» мизансцены, но и в этом случае, будучи прикованным к листкам с еще не выученным текстом роли, актер оказывается лишенным необходимой свободы для восприятия, оценок, непосредственных действенных реакций.

Внедряя метод действенного анализа, Станиславский восставал против чрезмерно длинного застольного периода, с долгим чтением пьесы по ролям, сопровождаемым разнообразными рассуждениями режиссера и актеров, с рассказами, избыточными сведениями и подробностями зачастую довольно путанными и противоречивыми.

Надо признать, что в последнее время любителей таких продолжительных застольных чтений и бесед с уклоном то в театроведение, то в филологию, а то и в философию становится значительно меньше и среди режиссеров, и среди актеров. То, что любой режиссерский замысел выражается в конечном итоге через сценическое действие стало бесспорной истиной, и потому все стремятся прежде всего к определению линии поведения в роли. Но незамедлительная проверка намеченного поведения через этюд часто кажется преждевременной и необязательной.

<sup>1</sup> Симонов П. В., Ершов П. М. Темперамент. Характер. Личность. М., 1984. С. 12.

<sup>2</sup> Кнебель М. О том, что мне кажется особенно важным. М., 1971. С. 46.

При таком чисто теоретическом анализе обычно складываются две ситуации. Либо между актером и режиссером возникает временное взаимное согласие, тогда найденное действие принимается актером без особых возражений в качестве пока верного и интересного. «А уж потом, выйдя на площадку, — рассуждает артист, — я проверю, то ли это действие, которое мне нужно, проверю, «мое» ли оно...» Либо между режиссером и актером начинаются бурные теоретические дискуссии: актер, настроенный весьма скептически, утверждает свое определение действия, отличное от предложенного режиссером. В этом не было бы ничего плохого, если бы, встав из-за стола, актер немедленно попробовал, осуществив в этюде оба варианта, понять, какой из них верен и почему. Но решение вопроса снова откладывается на «потом». Сегодня, сейчас актер себя в полной мере не затрачивает.

Между актером, сидящим за столом и читающим текст роли, и тем человеком, который будет потом действовать в спектакле, существует огромная дистанция, дистанция между «я» и «он», ее приходится преодолевать на всем протяжении репетиционной работы. Этюд — это первый шаг по направлению к цели, первое движение к тому, чтобы овладеть действиями роли, ощутить их близкими себе, освоить и даже «присвоить».

Анализируя пьесу в преддверии этюда, который будет сделан сегодня, сейчас, вместе с партнерами, актер перестает соглашаться из вежливости и необдуманно спорить. Он не просто определяет действие, он ищет действие, близкое своей индивидуальности, ищет свой личный способ существования в русле режиссерского замысла.

Если артист знает, что на репетиции ему не удастся ни отделаться теоретическими рассуждениями, ни отсидеться, уткнувшись носом в листки с текстом роли, он приходит на нее в другом психофизическом самочувствии, он вносит в работу другую степень заинтересованности, собранности, внимания. Причем от репетиции к репетиции его активность возрастает, благодаря как постоянному импровизационному тренингу, так и постепенно возникающим психологическим механизмам «установки» на другое качество работы — на импровизацию.

Поэтому метод действенного анализа, лишенный своего центрального звена — импровизируемого этюда на событие — по сути далек от приема, предложенного Станиславским.

Существует и еще один вид пренебрежения этюдом — когда его делают наспех, не разобравшись в сцене как следует, чтобы, сделав, тут же забыть об этой беспомощной попытке (все охотно признают ее не вполне удавшейся) и затем вернуться к сцене, но уже с точным текстом и точными мизансценами.

Разумеется, сам по себе этюд ни в коей мере не является гарантией удачной репетиции. Если событие анализируется приблизительно, поверхностно и не вскрывается во всех его конфликтных взаимосвязях, а творческие индивидуальности артистов остаются неразбуженными, то от этюда мало проку.

Этюд должен строиться вокруг того или иного события, определяющего цели, взаимоотношения и поведение действующих лиц на данном отрезке времени, — это теоретическое положение метода действенного анализа хорошо известно. Найти сюжетный факт пьесы, который заставляет персонажей совершать важные поступки и движет развитие действия, как правило, не трудно, с этим справляются даже начинающие актеры и режиссеры. Значительно труднее, во-первых, выявить конфликтную сущность данного факта, а во-вторых, добиться того, чтобы актеры по-настоящему «присвоили» предлагаемый конфликт.

В событии должны сталкиваться противоборствующие цели, побуждения, поступки, взаимоотношения, самочувствия, ритмы и т. д. Только в этом случае событие может зацепить эмоциональную природу артистов и вызвать в них необходимые побуждения к действию, так как именно конфликт всегда обостряет эмоциональное восприятие происходящего и активизирует поведение.

Психологи пишут о причинах возникновения эмоций: «Соотнося события внешнего мира с потребностями организма, эмоции оценивают значение этих событий для субъекта, ибо значимо только то, что может либо способствовать, либо препятствовать удовлетворению потребностей»<sup>1</sup>. Эти ведущие потребности создаваемого характера каждый артист ощущает в соответствии с особенностями своей индивидуальности, отбирая наиболее себе близкие, родственные, и потому потребности одной и той же роли, репетируемой двумя разными актерами, неминуемо окажутся чуть отличными друг от друга. Иначе говоря, каждая актерская индивидуальность должна нащупать свою природу конфликта в событии.

Короткий застольный разбор сцены перед выходом на этюд требует, чтобы событие было освоено, воспринято актером как некая реальность, вызывающая либо несогласие, непонимание, протест,

---

<sup>1</sup> Симонов П. В., Ершов П. М. Темперамент. Характер. Личность. С. 16.

возмущение, либо желание эту существующую реальность продлить, укрепить, упрочить.

Станиславский писал: «Что значит оценить факты и события пьесы?.. Это значит подкопаться под внешние факты и события, найти там, в глубине, под ними, другое, более важное, глубоко скрытое душевное событие быть может породившее самый внешний факт... Словом оценить факты — значит познать (почувствовать) внутреннюю схему душевной жизни человека. Оценить факты — значит сделать чужие факты, события и всю жизнь, созданную поэтом, своей собственной»<sup>1</sup>.

Только острота восприятия события рождает в актере способность незамедлительно выразить свое отношение к нему в определенном поведении, провоцирует его на импровизацию.

Между тем иногда режиссеру кажется, что назвать тот или иной факт сюжета, достаточно, чтобы актер воспринял его как событие. При этом артист может соглашаться со значимостью факта, как такового, но вскрыть для себя его конфликтный смысл, найти к нему свое личное отношение не может. Отсюда очень приблизительное определение линии поведения, «в общем» логичного и «вообще-то» возможного, а по существу вялого и неинтересного.

Так, на одном из курсов ГИТИСа молодым режиссером разбирались сцены из «Вишневого сада» Чехова, в частности, репетировалась сцена первого появления Раневской в доме — ее приезд. Сцена начинается с подробной ремарки Чехова: «...Шум за сценой все усиливается. Голос: «Вот пройдемте здесь...» Любовь Андреевна, Аня, и Шарлотта Ивановна с собачкой на цепочке, одетые по дорожному. Варя в пальто и платке. Гаев, Симеонов-Пищик, Лопахин, Дуняша с узлом и зонтиком, прислуга с вещами — все идет через комнату.

Аня. Пройдемте здесь. Ты, мама, помнишь, какая это комната?

Любовь Андреевна (радостно, сквозь слезы). Детская!

Варя. Как холодно, у меня руки заоченели. (Любови Андреевне.) Ваши комнаты, белая и фиолетовая, такими же и остались, мамочка.

Любовь Андреевна. Детская, милая моя прекрасная комната... Я тут спала, когда была маленькой... (Плачет.) И теперь я как маленькая... (Целует брата, Варю, потом опять брата.) А Варя по-прежнему все такая же, не монашку похожа. И Дуняшу я узнала... (Целует Дуняшу.)

Гаев. Поезд опоздал на два часа. Каково? Каковы порядки?

Шарлотта (Пищику). Моя собака и орехи кушает.

Пищик (удивленно). Вы подумайте!

Уходят все, кроме Ани и Дуняши».

Событие сцены определялось режиссером сначала как «приезд Раневской», потом название чуть изменилось — «встреча в доме после долгой разлуки». Все, занятые в сцене, без возражений приняли такое определение. Каждый охотно соглашался с тем, что эта встреча имеет для него огромное значение и искал соответствующую линию поведения. Исполнительница Раневской говорила, что ей надо все и всех вспомнить, узнать, поблагодарить за встречу. Исполнительница роли Вари утверждала, что ей надо проследить, чтобы все было в порядке, помочь приехавшим устроиться... Студентка, играющая Аню, считала, что ей надо поделиться своей радостью от возвращения домой с окружающими и прежде всего с матерью... и т. д.

Удовлетворившись «в общем» логичными соображениями, режиссер предложил сделать этюд. Не сопротивляясь, но и не проявляя особого энтузиазма, актеры вышли на площадку и, наскоро уточнив, откуда и куда кто входит и выходит, сыграли сцену. Раневская смущенно улыбалась (как, впрочем, и все остальные), удивленно оглядывалась вокруг и выглядела слегка взволнованной... Вносились и уносились какие-то вещи... На сцене присутствовала атмосфера некоторой неловкости, натянутых улыбок и легкой суеты. Этюд кончился быстро, к явному облегчению актеров, большинство из которых остались им неудовлетворены.

Актриса, репетировавшая роль Раневской, с сожалением призналась, что, вопреки ремаркам Чехова, даже подступов к слезам не ощутила, и понимая, что заплакать при встрече с прошлым, молодостью, детством можно, конкретных живых раздражителей для себя найти не смогла. Даже более простую вроде бы чеховскую ремарку: «целует брата, Варю, потом опять брата» — выполнить ей не удалось, повторный поцелуй Гаева казался неискренним и сентиментальным. Актриса утверждала, что ее неудача не случайна и свидетельствует о серьезных просчетах в разборе сцены...

Актриса, репетирующая роль Ани также считала, что этюд не получился и сама она занималась главным образом «изображением радости», но зато этюд поставил перед ней ряд вопросов, при разборе сцены не возникавших. Например, почему Аня непременно хочет провести мать через детскую,

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1954—1961. Т. 4. С. 10-109.

чего ждет она от матери? Что значат слезы или, напротив, сдержанность Раневской для окружающих и для Ани? Кроме того, она обнаружила, что, разбираясь в сцене, не учла физического самочувствия Ани, о котором та говорит сразу после ухода матери: «Я не спала в дороге четыре ночи... теперь озябла очень...»

Репетирующая роль Вари говорит, что этюд заставил ее задуматься о том, какой встречи она ждала и так ли все складывается, как хотелось и ожидалось, и каковы возникшие неожиданности?..

Постепенно выясняется, что этюд не получился, потому что в нем не было точного события. Это был «вообще» какой-то приезд, «вообще» встреча людей, не связанных между собой нитями многолетних сложных отношений, всегда конфликтно проявляющихся в событийных моментах. Нельзя было упрекнуть актеров в грубом наигрыше, но они были вялыми, скучными, безликими.

Так обычно и получается, если лежащий на поверхности сюжетный факт не превращается в событие, которое должно вызвать эмоциональный отклик в каждом артисте.

Ведь в зависимости от сверхзадачи спектакля факт возвращения Раневской в свой дом после пятилетней разлуки с близкими может лечь в основу разных событий...

Это возвращение может быть паническим бегством Раневской от страшной темной бездны, от трагедии, пережитой в Париже, где, обманутая, обобранная, брошенная, она пыталась покончить с собой...

Оно может быть надеждой на начало новой жизни, еще неизвестно какой, но обязательно другой...

Оно может быть попыткой искупления вины перед всеми брошенными и оставленными здесь, в этом доме, ради того, кто не принес ничего, кроме страданий и унижений...

Или попыткой спасти дом и сад...

Оно, возвращение, может быть вызвано безвыходностью, надеждой, раскаянием, тоской, чувством долга...

И никто из встречающих еще не знает, что принесет это возвращение им, и каким оно будет.

Но каждый раз это будет другое возвращение, другое событие в жизни и самой Раневской, и близких ей людей. Это будет каждый раз иной вход в дом, иное восприятие окружающего, иное отношение к встречающим, их заботам, вниманию, иное физическое самочувствие, иной ритм и т. д.

Можно, разумеется, возразить, что возвращение Раневской в какой-то мере включает в себя каждый из перечисленных вариантов, да и многие другие тоже. Это верно, но что-то должно доминировать в каждом конкретном случае в зависимости от определения события.

Перед выходом на этюд актер особенно нуждается в четком выявлении главного, в обретении эмоциональной доминанты, которая позволит ему не запутаться в массе предлагаемых обстоятельств и выделить главное из них. При определении события этюда воображение артиста должно получить точную направленность.

Впрочем, даже упомянутый неудачный этюд принес свою пользу, так как и режиссер, и актеры захотели разобраться в сделанных ошибках, что привело к дальнейшему активному и заинтересованному разбору сцены. К сожалению, иногда наспех отделившись от этюда, актеры и режиссер успокаивают друг друга, что «для первого раза получилось неплохо», и переходят к следующей сцене, пропустив важное звено в развитии замысла спектакля.

Вновь разбирая сцену, режиссер уточнил, что возвращение Раневской это попытка спасения от унижения, отчаянья, одиночества. Он подчеркнул, что Раневская вернулась не сама — за ней пришлось специально посылать дочь... Что драматический конфликт встречи усугубляется, конечно, угрозой продажи дома и сада... И тем не менее — это спасение, в которое и сама Раневская и встречающие ее так хотят верить... А уже в связи с этим уточняется и поведение самой Раневской, и отношение окружающих к ее возвращению, и мера понимания (или степень непонимания) каждым драматизма ситуации, а главное, то, как этот драматизм преодолевается всеми и самой Раневской... Одновременно с этими главными вопросами возникают и другие.

В частности, отмечается самочувствие Ани, которое ей необходимо преодолевать в этой сцене... И становится ясно, что Варя за суетой вокруг вещей, не должна упускать главное — саму Раневскую... И актриса, репетирующая Шарлотту, говорит, что, учитывая невеселые обстоятельства встречи, ей хотелось бы внести в нее некие элементы шутливости, юмора, а для этого ей нужны какие-то детали реквизита...

А играющий Гаева спрашивает, меняется ли его ритм при входе в дом, потому что Гаев устал от долгого томительного ожидания поезда, опоздавшего на два часа, замерз, утомлен суетой встречи и теперь ему хочется отдохнуть, согреться, расслабиться... Он говорит, что в этом расслаблении Гаева, конфликтующим с возбуждением Раневской, в борьбе их ритмов тоже выражается событие... Сло-

вом, каждый артист ищет свои пути для освоения события, опираясь на свои наблюдения и эмоциональную память.

Надо сказать, что вновь сыгранный этюд при отдельных своих недостатках, уже нес в себе элементы названного события. А главное, Раневская, едва сдерживавшая на этот раз слезы, стала нервным центром этюда, приковывающим к себе внимание окружающих. И поскольку центральная фигура сцены обрела правду поведения и самочувствия, то и остальные участники ее — как это часто случается во время этюда — невольно оказались втянутыми в атмосферу достоверности и ощутили уверенность и свободу. Разумеется, в данном случае важно не то, насколько правомочным было предложенное молодым режиссером событие, но то, что оно заставило участников репетиции включиться в активные поиски своего отношения к нему, того эмоционального отношения, которое будит актерский темперамент, создавая необходимый импульс для этюдной импровизации.

Психологи считают, что «в темпераменте преимущественно выражается отношение человека к происходящим вокруг него событиям»<sup>1</sup>. Поэтому этюд на событие — это не только способ анализа пьесы и проверка правильности намеченного поведения, но одновременно и проверка того, в какой мере данная индивидуальность способна оценить предлагаемое событие и насколько она заразительна в этой оценке. Конечно, каждый спектакль по «Вишневному саду» требует своей Раневской. Но все же, выбирая актрису на эту роль, нельзя не думать о легкой эмоциональной возбудимости, заразительности, женском обаянии. Наличие или отсутствие этих данных отчетливо выявляется в момент восприятия события и непосредственной импровизационной реакции на него. Ошибки в распределении ролей при методе действенного анализа обнаруживаются гораздо быстрее (а значит и быстрее исправляются), чем при работе с долгим застольным периодом.

Но значительно важнее то, что уже первые этюды выявляют особенности актерской индивидуальности. Опираясь на них в процессе репетиций, актер вместе с режиссером ищет собственные подходы к роли.

М. О. Кнебель подчеркивала в своей статье, посвященной методу действенного анализа, что «первая же этюдная репетиция сталкивает актера со всеми подробностями физического быта данной сцены... У него сразу возникает комплексное восприятие происходящего и его внутренние психологические ощущения становятся неотделимы от ощущений физических, материальных»<sup>2</sup>. Исходя из этого, Кнебель поясняет, сколь важно, чтобы выгородка этюда была максимально приближена к декорациям будущего спектакля, сколь необходимо в этюде наличие реквизита, а иногда и отдельных деталей костюма — словом, всего, что создает правду физического самочувствия актера.

Во время застольного периода актер может логически понять событие и действия, учесть, что эти действия осуществляются в том или ином ритме, принять во внимание физическое самочувствие, но непосредственно отреагировать на событие всей своей психофизикой, как это бывает в жизни, не может. Отсутствие «комплексного восприятия» сковывает воображение актера и соответственно его темперамент.

Между тем необходимо помнить, что память и соответственно воображение каждого человека неповторимо индивидуальны. В зависимости от большего или меньшего развития тех или иных органов чувств, то есть от особенностей восприятия, у каждого человека преобладает тот или иной вид памяти и характер воображения. Современная психология определяет три основных типа памяти и воображения:

Зрительный тип: при восприятии окружающего мира человек прежде всего запоминает и сохраняет зрительные впечатления, а следовательно, в работе его воображения главную роль играют зрительные образы.

Слуховой тип: воображая какое-либо событие, человек прежде всего слышит его во всем многообразии голосов, интонаций, ритмов, мелодий.

Моторный тип: воображение человека неразрывно связано с движением, пластикой, физическими ощущениями.

Разумеется, жесткое разделение на типы возможно только в теории. На практике прежде всего существует смешанный тип, в котором объединены все три начала, но при этом, как подчеркивают психологи, «всегда имеет место преобладание одной области при умеренном распределении остальных»<sup>3</sup>.

Таким образом, этюд, предлагающий актеру «комплексное восприятие» происходящего, апел-

<sup>1</sup> Симонов П. В., Ершов П. М. Темперамент. Характер. Личность. С. 6.

<sup>2</sup> Кнебель М. О том, что мне кажется особенно важным. С.66-67.

<sup>3</sup> Конечный Р., Боухал М. Психология в медицине. Прага, 1983. С.65-66.

лирует к каждому из основных типов воображения одновременно. То есть, в процессе этюда воображение актера получает дополнительное питание и становится более активным и смелым, происходит как бы некий качественный скачок.

Трудно, например, представить себе актера с невосприимчивым телом, то есть моторно не развитого. Логично предположить, что у большинства актеров «моторный» тип воображения является ведущим, или хотя бы просто хорошо развитым. Поэтому, естественно, что для многих актеров оценка события возникает в первую очередь через изменение физического самочувствия, через изменение энергетики тела, влияющих на поведение. Вспомним хотя бы актрису, репетировавшую роль Ани, которой помогло точно определенное физическое самочувствие.

Совершенно очевидно, что работа этюдами с самого начала ставит перед актерами вопросы ритма, в то время как застольный период их несколько отодвигает. Это весьма существенно, учитывая, что для некоторых актерских индивидуальностей, как уже говорилось выше, ощущение ритма, его перемен, его нарастания или ослабления является толчком, активизирующим работу воображения. Неслучайно актер, репетирующий роль Гаева, пытался, делая этюд, уловить ритм своего существования в событии и его соотношение с ритмом окружающих.

Разумеется, речь идет не о механическом форсировании или замедлении темпа, а о создании внутреннего темпо-ритма действующего лица, возникающего в результате восприятия события и важнейших предлагаемых обстоятельств. Неслучайно, говоря о ритме существования Гаева, артист касался многих обстоятельств: здесь и отношение к приезду сестры и трехчасовое ожидание поезда, и ощущение усталости и т. д. Станиславский подчеркивал, что «темпо-ритм возбуждает не только эмоциональную память», но и «помогает оживлять нашу зрительную память и ее видения»<sup>1</sup>. Овладевая темпо-ритмом, актер одновременно стимулирует рождение необходимых зрительных образов, осваивая и как бы присваивая события и обстоятельства пьесы.

Таким образом, при работе методом действенного анализа процесс не просто логического, но чувственного познания жизни действующего лица начинается для актера с самых первых репетиций.

Этюд помогает каждому актеру найти свои способы восприятия и оценок событий, свои индивидуальные реакции на них, а в результате свой путь к созданию образа. Основными вехами этого пути всегда будут действия, но не существует действий, не зависящих от понятия характера, и, анализируя действия, актер одновременно исследует характер человека, которого он будет играть. Характер же персонажа раскрывается не только в его целях, устремлениях, поступках, а в специфике его восприятия событий, в манере его поведения.

Так, Варя, Гаев, Лопухин, Дуняша каждый по-своему встречаются с Раневской, рассматривают ее, выражают свою радость, шутят... И уже первый этюд заставляет задуматься, в чем заключается своеобразие реакции каждого из них, в чем различно их восприятие.

В этом смысле каждый этюд требует незамедлительного решения вопросов, почти не возникающих во время застольного периода или возникающих на уровне чисто теоретических рассуждений. При чтении по ролям характер нащупывается артистом главным образом через точность донесения мыслей действующего лица и поиски манеры речи. В этюдах же характер выражает себя прежде всего через физическое действие в соединении с определенным самочувствием, а также через овладение манерой поведения, которая включает в себя не только речь, но и пластику, и ритм, и своеобразие общения и, наконец, черты внешнего облика.

При работе этюдами понятия что и как оказываются неразрывно связанными для актера уже с первых репетиций, а это для многих актерских индивидуальностей является принципиально важным. Интересное признание можно найти в книге С. В. Гиацинтовой. Рассказывая о своем участии в этюдах, делавшихся под руководством Станиславского, она пишет: «Во-первых, мне нравилось в этюде сделать что-то опрометчивое, с бухты-барухты, и, если это нечаянное действие оказывалось верным, оно рождало и верное самочувствие. Во-вторых (и это осталось навсегда), прежде всего мне хотелось «увидеть» внешний облик той, которую показываю, — какое у нее лицо, какая прическа, походка. Потом уже возникало настроение, чувство. Из-за этого я считала себя страшной грешницей, недостойной храма, в который допущена. Тогда я не понимала того, в чем уверена сейчас: при самой глубокой верности «системе» Станиславского, каждый актер должен находить свой, для него одного пригодный ход, прием — и нет в этом ни измены, ни греха»<sup>2</sup>.

Хотя полностью со всей отчетливостью внешний облик складывается в конце репетиционной работы, но отдельные элементы его могут возникнуть уже во время первых этюдов. Особенно это

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т.3. С. 131.

<sup>2</sup> Гиацинтова С. С памятью наедине. М., 1985. С. 84.

касается актеров, обладающих вкусом к острой характерности, вспомним, например, актрису, репетировавшую Шарлотту, которой уже в этюде понадобились какие-то детали реквизита и костюма, так как без них она чувствовала себя несвободной. Неслучайно, готовясь повторить этюд, она подыскала себе зонт, надела затейливую шляпу, подобрала пальто и, наконец, обзавелась нелепой сумкой, якобы «купленной в Париже». На замечание режиссера, что дело не в сумке, а в событии и поиске своего отношения к нему, она решительно отвечала: «Да-да, я знаю. Но с сумкой и в шляпе мне почему-то легче искать это».

Иногда уже в первых этюдах у кого-нибудь из участников неожиданно меняется пластика, походка, манера смотреть, слушать, смеяться и т. д. Как-либо препятствовать тому, что органично возникает у актера, не только анализирующего линию поведения, но и пытающегося ощутить манеру поведения, было бы неразумно. (Кроме тех случаев, конечно, когда актер хватается за свои привычные и уже надоевшие всем штампы.) Чаще всего от каких-то черт внешней характерности, опробованных в этюдах, актер отказывается в процессе дальнейшей работы, находя другие, более точные.

Но суть в том, что поиски действий для данной индивидуальности неразрывно связаны с поисками формы, в которой они осуществляются. Нарушение этих взаимосвязей сковывает воображение артиста, лишает его свободы и непосредственности, и, напротив, реализация их в этюдах создает для него дополнительные возможности и предпосылки.

Итак, воспринимая событие во всем комплексе его многочисленных компонентов, актер получает возможность обрести свои индивидуальные побуждения к действиям, зависящие от особенностей его воображения, жизненного опыта и темперамента, то есть ухватиться за свою нить в «узле» сценического конфликта. Обретение собственных эмоциональных побуждений к действиям делает поведение каждого участника этюда активным, а сценический конфликт более острым и напряженным. Обострение конфликта и активность поведения создают у партнеров по этюду цепкое, пристальное внимание друг к другу.

При застольном периоде, где конфликт только намечается, не реализуясь в полной мере, процесс общения может быть лишь обозначен. Этюд же сразу заставляет артистов учитывать мельчайшие подробности поведения друг друга и точно на них реагировать, так как в этюде партнера приходится воспринимать со всеми нюансами его манеры поведения и различных приспособлений.

В этюдной импровизации, где почти невозможно скрыть отсутствие подлинного действия и общения, зависимость актеров друг от друга очень велика. Если кто-то из актеров фальшивит, уходя в декламацию или игру чувств, другим трудно остаться органичными. Если актер действует активно и подлинно, он обычно подтягивает к себе остальных участников сцены, постепенно вовлекая их в зону достоверности, которая его окружает. Отсюда атмосфера взаимной заинтересованности и взаимной помощи, обычно сопутствующая этюдным репетициям. Такая атмосфера раскрепощает артистов, развивая их инициативу и смелость.

Таким образом, уже с первых этюдных репетиций начинает складываться актерский ансамбль. В нем различные творческие индивидуальности, обладающие специфическими особенностями восприятия и воображения, дополняют друг друга и помогают друг другу в раскрытии действенного конфликта спектакля.

Актер, работающий методом действенного анализа, становится активным соучастником творческого процесса. Он не просто выполняет тот или иной режиссерский рисунок, он им по-настоящему овладевает, обогащая и развивая его красками собственной творческой индивидуальности.

**О. Л. Кудряшев**  
**ПРЕДМЕТНЫЙ МИР ПЬЕСЫ И СПЕКТАКЛЯ**

Человек живет в предметном мире. Это факт неоспоримый. Мы накрепко привязаны к вещам. Они организуют наш быт и нашу жизнь. Более того, наше существование предметно до такой степени, что в определенные моменты жизни мы ощущаем эту привязанность, как рабство.

Все эти достаточно известные истины подводят нас к мысли: театр, как и сама жизнь, наиболее предметен из всех искусств и наиболее победоносен в преодолении этого конфликта, Ибо театр сумел сделать предметный мир человека миром образным, метафорическим.

Или — миром метафизическим. Театр расширил границы реальности, при этом сохраняя наиболее предметный способ выражения. Он волшебным образом сплавил иллюзию и мечту о духовной жизни, которая всегда в нас живет, с предельной конкретикой своего облика. Это действительно так — его физическая, приближенная к нам сущность неоспорима. Он не несет никаких трансформированных (краски, ноты) способов выражения, артист на сцене всегда равен себе как физическая данность и равен в этом смысле любому зрителю. Он осязаем и материален. И в то же время в момент своего творчества актер вырывается за пределы этого равенства, в нем зарождается нечто неосязуемое. Возникает великая магия соединения мира физического и метафизического, рождается разомкнутое пространство человеческой души, помещенной в замкнутую сценическую коробку. Может быть, за этой простой очевидностью и скрывается загадка вечной живучести театра как искусства максимально приближенного к человеческому бытию и человеческому подобию?

Вписанность артиста в предметный и конкретный мир жизни позволяет совершить ту же магическую трансформацию и с предметами, его окружающими и с ним взаимодействующими. В ходе сценического действия предмет, не теряя своей реальной функции, незаметно приобретает другие, ему изначально не присущие. Он одухотворяется, насыщается иным внутренним содержанием. Он становится, как пишет литературовед М. Чудакова, «вещественным знаком невещественных отношений». Театру удается, как никакому другому искусству, преодолеть извечный конфликт материального и духовного и создать высокохудожественный «компромисс».

Повторим, что, конечно, не сам предмет, вещь на сцене выполняет эту труднейшую работу. Он переосмысливается только в связи с действующим, чувствующим и мыслящим актером, вступающим в сложные взаимоотношения с окружающей его средой и партнерами. Но при этом предмет на сцене и не является только приспособлением, технологическим средством артиста. Он выступает как важная видимая часть невидимой жизни человека, своеобразный метафизический компонент второго плана и подтекста роли, вбирающих в себя основную часть духовной жизни персонажа. По большей части он берет на себя функции, обобщающие внутренний смысл происходящего, выступая в определенные моменты и знаком событийной линии спектакля.

Интересно в связи с этой темой задать и такой вопрос — почему К. С. Станиславский в конце жизни обратился к разработке так называемого «метода физических действий», напрямую связанного с предметным миром спектакля? Почему гений театра выбрал как главное орудие творчества актера такой казалось бы примитивный способ творчества: от одного простого физического действия, то есть определенной манипуляции с предметом, к другому, потом к третьему и т. д., пока не выстроится определенная цепочка поведения, способная много рассказать о внутренней жизни человека? По сути — это величайшее открытие русского великого режиссера, которое как раз и базируется на умении рассказать и показать через предмет и работу с ним что-то о скрытой, внутренней части жизни, овеществить, обнаружить ее. Конечно, это возможно только в том случае, если действия не случайны, не хаотичны, но отобраны, продуманы и ложатся на внутреннюю потребность действующего артиста.

Литературовед М. Чудакова очень точно заметила, что первичной единицей мышления-видения писателя является не слово, не мотив, не сюжет, не конфликт и т. п., но вещь, предмет. Основной позицией является вещьориентированность на художественный предмет, главный признак, который создает эстетические, образные, а не бытовые ассоциации. Если воспользоваться этими понятиями и попытаться приложить их к театральной практике, то вещьориентированность и художественный предмет могут стать ведущими категориями драматического искусства, принципиально предметного, материального, осязаемого. Во многом образ театрального спектакля формируется и приобретает свою энергию через узнаваемую среду, предельно приближенную к воспринимающему зрителю. Конечно, она может быть трансформирована, более того, сознательно преображена и деформирована, но все равно ее главным козырем всегда остается реальность, вещественность, даже, если порой они но-

сят «мерцающий» характер, чуть просвечивающий, не читаемый сразу. Даже при разбитом, «осколочном» характере воссоздания материальной среды существования, мы ухитряемся при нашем восприятии собрать ее целостную картину, исходя из нашего глубинного и опять же целостного ощущения мира.

Художественный предмет как один из важных компонентов создания образа спектакля может выступать двояко по своим функциям. С одной стороны, он знак определенного пространства, в котором размещаются персонажи спектакля. В этом случае его значение различно — обозначение определенной социально-временной среды или жанрово-стилистической природы зрелища, то есть он работает в качестве эстетического, декоративного знака в пределах общего (тотального) художественного образа. Это функция технологическая, размещающаяся в системе конструктивного решения образной системы. С другой стороны, он может быть вписан в систему конкретных человеческих связей, возникающих на сцене, когда он работает как звено в предметно-действенной зрительной сфере спектакля. Нас интересует в данный момент эта, вторая сторона — обозначения, овеществления, расшифровки человеческого поведения, когда предмет, наряду со словом, пластикой, жестом выявляет незримую часть человеческой души, духовного напряжения, скрытых желаний, замаскированной цели и т. д.

В. Шкловский в своих заметках о пространстве живописи писал: «Предметы существуют в сознании сами по себе и соотношены друг с другом по своим различиям. В картине они оказываются в другом соотношении. Предметы, их детали укрупняются и выделяются по их смысловому весу, по их значению в данной ситуации. «Смысловый центр» укрупняется»<sup>1</sup>.

Можно добавить, что иные соотношения возникают не только в картине, но и в пьесе, и в спектакле. Предметный мир как бы стягивается к своему «смысловому центру», то есть к человеку, образуя рядом с ним, вокруг и вместе с ним особую «человеченную» зону, которая может либо договаривать за человека то, что он не произносит, но думает и чувствует, либо дополняет его, либо заменяет. Возникает новая «конвенция» (термин В. Шкловского) отношения человека с неживым миром. Конвенция эта имеет в основе метафору или метонимию, то есть вступают в силу сложные законы выражения одного через другое или замена одного другим.

Литература давно успешно пользуется этими приемами для характеристики своих персонажей. Поразительно, например, А. С. Пушкин строит в романе «Евгений Онегин» два портрета главного героя через предметы. Первый — кабинет молодого философа в начале романа.

Янтарь на трубках Цареграда,  
Фарфор и бронза на столе,  
И чувств изнеженных отрада  
Духи в граненом хрустале,  
Гребенки, пилочки стальные,  
Прямые ножницы, кривые,  
И щетки тридцати родов  
И для ногтей и для зубов.  
Руссо (замечу мимоходом)  
Не смог понять, как важный Грим  
Смел чистить ногти перед ним,  
Красноречивым сумасбродом.  
Защитник вольности и прав  
В сем случае совсем неправ.  
(1, XXIV)

В стремительное описание жизни Онегина от «младых ногтей» до зрелого возраста предмет входит как некое подобие, отражение человека. Собственно, в этом описании характера еще нет, так как сознательно отсутствует погружение в его духовную жизнь. Есть поток внешней жизни — одевание, раздевание, визиты, балы, театры... В эту систему жизнеописания, иронического и стремительного, с полным правом входит предмет, точнее роскошный натюрморт, спокойно заменяющий человека. Пушкин подчеркивает его банальность, ординарность, всеобщность:

К чему бесплодно спорить с веком,

<sup>1</sup> Шкловский В. Тетива. О несходстве сходного. М., 1970. С.91-92.

Второй Чадаев, мой Евгений,  
Боясь ревнивых осуждений,  
И то, что мы назвали франт...  
(1, XXV)

Ироническое упоминание в этом контексте имен Руссо, Грима, Чаадаева, личностей ярких, незаурядных, лишь еще более подчеркивает и оттеняет непрописанность личности юного Онегина. Герой не выделен из толпы. В этой метонимии предмет выступает ярче, полнее, заразительнее, чем сам человек.

Второй портрет — модная келья героя, увиденная глазами Татьяны:

Татьяна взором умиленным  
Вокруг себя на все глядит,  
И все ей кажется бесценным,  
Все душу томную живит  
Полумучительной отрадой;  
И стол с померкшею лампадой,  
И фуда книг, и под окном  
Кровать, покрытая ковром,  
И вид в окно сквозь сумрак лунный,  
И этот бледный полусвет,  
И лорда Байрона портрет,  
И столбик с куклою чугунной,  
Под шляпой с пасмурным челом,  
С руками, сжатыми крестом...  
(7.XIX)

Разительный контраст! И в подборе предметов, и в границах этого предметного мира, раскрытого и в природу («вид в окно сквозь сумрак лунный»), и в историю (Байрон, Наполеон...)»- Резкая подсветка первого портрета сменилась полутонами. Предметный мир перестал быть мертвым. Он отчетливо несет на себе отпечаток человека, индивидуальности, характера. Он задает нам вместе с Татьяной загадки. Потом Татьяна перелистывает книги Онегина, и еще ярче проявится сквозь них личность Онегина, его живое присутствие:

Хранили многие страницы  
Отметку резкую ногтей  
На их полях она встречает  
Черты его карандаша.  
Везде Онегина душа  
Себя невольно выражает  
То кратким словом, то крестом  
То вопросительным крючком.  
И начинает понемногу  
Моя Татьяна понимать  
Теперь яснее — слава богу—  
Того, о ком она вздыхать  
Осуждена судьбою властной...  
(7, XXIII, XXIV)

Не случайно Пушкин уже говорит о душе Онегина. Не карандаш ставит отметку на полях, но душа страждущая, больная, мятущаяся. Предмет проявил личность, мертвая природа (натюрморт) уступает место живому человеку, метонимия — метафоре. Уже ясно ощущается смысловой центр «этого предметного портрета». Но в отличие от первого в этом закладываются одновременно две точки зрения: за взглядом Татьяны ощущается глаз Пушкина, интонация авторская, значительно

более серьезная, хотя и не лишённая пушкинской иронии, подчеркнутой отстраненности, неслиянности с Татьяной в оценке нового Онегина. Вообще предметный мир Пушкина — это отдельная большая тема, требующая специального, большого исследования. Мы же остановимся еще на

одной-двух особенностях его построения. «Евгений Онегин» в этом плане наиболее насыщенное произведение. Пушкинская метафора человеческой жизни, как правило, чрезвычайно предметна. К примеру, центральная сцена дуэли и смерти Ленского буквально вся выстроена на предмете или на его части. Более того, она прописана в движении предметов. Смерть зрима, страшна в своих конкретных проявлениях. Ее приближение Пушкин прорабатывает на основе развивающейся мелкой детали:

Вот пистолеты уж блеснули,  
Гремит о шомпол молоток,  
В граненый ствол уходят пули,  
И щелкнул первый раз курок.  
Вот порох струйкой сероватой  
На полку сыплется. Зубчатый  
Надежно ввинченный кремень  
Взведен еще...

(6, XXIV)

Невыносимая плотность перечисления. Время остановилось, работает только этот механизм убийства. А за ним люди, не ведающие, что они творят. Можно сказать больше — значительность и трагичность события выявляется не через эмоциональное словесное описание и не через анализ внутренней жизни, который казалось бы наиболее уместен в этом случае. Удивительно, но Пушкин практически совершенно не прибегает к описаниям внутреннего состояния героев — ив этом его колоссальная художественная интуиция. Вся эта нелепая и странная дуэль строится на волне предметно-физического движения с поразительно точной сменой, говоря языком кино, планов и ракурсов: от предельно крупного плана мельчайшего предмета: «...вот порох струйкой сероватой на полку сыплется...», до самого общего: «...Зарецкий тридцать два шага отмерил с точностью отменной...» И сама смерть Ленского метафорически опредмечена, овеществлена и становится для нас невыносимо осязаемой:

Туманный взор  
Изображает смерть, не муку.  
Так медленно по склону гор,  
На солнце искрами блистая,  
Спадает глыба снеговая...

(6, XXXI)

Далее предметный образ смерти разрастается, видоизменяясь. От эффектной красоты первой метафоры он плавно перетекает в совершенно бытовой и тем более воздействующий ряд:

Тому назад одно мгновенье  
В сем сердце билось вдохновенье,  
Вражда, надежда и любовь,  
Играла жизнь, кипела кровь,  
Теперь как в доме опустелом.  
Все в нем и тихо и темно,  
Замолкло навсегда оно.  
Закрыты ставни, окна мелом  
Забелены. Хозяйки нет,  
А где, бог весть.  
Пропал и след...

(6, XXXI)

Пушкин нашел закон выражения события в человеческой жизни: конкретизация, локализация его в чувственно воспринимаемом предмете. Зримая конкретность и материальность вещи или предмета дает (именно в силу резкого фокусирования на хорошо знакомом и ощущаемом предмете) эмоциональный отклик. Не теряя реальных своих свойств, предмет начинает звучать иной музыкой — только в силу своей неожиданной соотнесенности с человеческой жизнью. Возникает не просто новый смысловой, но эмоционально-смысловой центр, создающий такое состояние читателя и зрителя,

какое не может быть вызвано информационно-прямым ходом. Образ сразу минует логические каналы. Для театра это тем более важно в силу более резкого сопоставления слова и предмета. Более того, чем острее и конфликтнее это противостояние словесной (нематериальной) сферы с предметно-чувственной (материальной), тем мощнее воздействует театральное искусство. Предмет на сцене вступает со словом в прихотливую игру, которая способна выявить огромное количество оттенков происходящего, пропитать все физическое бытие персонажа богатством внутренней интонации.

Грубо говоря, каждый драматург в силу своего дарования тяготеет либо к слову (для него достаточно самоценному явлению, способному

вместить весь диапазон человеческой жизни), либо к особому предметно-вещественному типу драмы. В этом случае слово более сложно соединяется с конкретикой сцены, что-то из своего смысла передавая предметному миру сцены.

Конечно, это деление достаточно условно, но оно позволяет пронаблюдать качество и масштаб сценического предмета у разных драматургов. К примеру, весьма своеобразное сочетание этих компонентов драмы можно увидеть у Н. В. Гоголя. Его вера в способность слова изменить мир была огромна. Слово для Гоголя носит сакральный характер. Оно у него менее всего информативно или просто логично. Слово-молитва, заклинание, колдовство, а иногда знак потусторонней жизни, способность сделать жизнь человека либо прекрасной, либо чудовищной. Слово выступает как образ божественного откровения или как выявление бесовского, дурного кошмара, когда уничтожается граница между реальным и фантастическим. С помощью слова очень часто у него происходит замена мира реального миром ирреальным, когда человеческая природа открывается с самых неприглядных сторон. Слово воплощает химеричность, зыбкость окружающего мира. Все лживо, как Невский проспект, как прекрасная панночка, готовая в любую минуту превратиться в ведьму, как грозный ревизор из Петербурга превращающуюся в фитиольку... А. Синявский (А. Терц) точно назвал особенность творческой манеры Гоголя «магическим реализмом». Вот и слово подчинено законам этой магии.

И предмет соответственно также приобретает «магические» очертания. Он как бы тоже обрывает свои прямые связи с реальностью, превращаясь в некий зловещий символ, существующий по своим законам, не подвластный человеческому разуму. Он вступает в странные и пугающие взаимоотношения с человеком, отбрасывая на него грозную тень. Ни подчинить его себе, ни тем более подчиниться ему невозможно. Предметный, реальный мир у Гоголя иногда словно срывается с какой-то опоры, — все закружилось в бешеном хороводе, запуталось, потеряло свой нормальный облик. Мир сошел с круга, обезумел и задавил личность.

Первое «магическое» положение предмета — он не только уравнивается с человеком, но становится подчас сильнее, важнее, значительнее своего хозяина и готов его полностью заменить. В этом смысле история Носа коллежского асессора Ковалева — история не просто анекдотическая, но зловещая и полная глубокого смысла притча о грядущем стирании человеческой личности в том странном мире, который он сам себе создал.

На противоположном конце — история Акакия Акакиевича Баш-мачкии с его шинелью. Гиперболическая ничтожность, данная от природы или сотворенная другими, в конечном итоге приобретает непременно агрессивное выражение, принимает она обличье лощеного действительного тайного советника или грозного капитана Копейкина, агрессивность всегда является следствием распада и хаоса мира.

В драматургии Гоголя возникают уже несколько другие пропорции человека и предмета.

В «Женитьбе», целиком построенной на анекдотической истории о женихе, сбежавшем из-под венца, в связи с растянутым и подробным процессом сватовства, вещь, предмет также приобретают черты про-цессуальности, как некий магический знак торжественности события. Новый фрак Подколесина, сапоги, которые не должны жать, вакса, которая дает особый блеск этим самым сапогам, сюртучок Жевакина, сшитый много лет назад, опись имущества невесты, которую сладострастно изучает Яичница, карты, единственно способные назвать суженого, — все эти предметы, а их в «Женитьбе» немного, что вообще характерно для Гоголя, — «аккомпанируют» торжественному и одновременно хаотичному событию. Все предметы в пьесе стабильны, устойчивы и функционально определены. Нестабильны и неустойчивы здесь люди. Они нелепы, оторваны от реальности, их связи окончательно и бесповоротно нарушены. Они летают, как пыль в воздухе, неспособные уже укорениться. По временам кажется, что в пьесе собственно и нет уже людей, настолько доминирует некая выдуманная или реально предметная функция. Для Онучкина французский язык — не невеста, а барышня, которая может говорить по-французски, для Яичницы — дом и флигель, для Жевакина — некий абстрактный «розанчик»... Не случайно Подколесин, самый трезвый и тонкий человек, бежит из этого мира видимостей. И, как крайнее, гипертрофированное выражение этой заменяемости пред-

стает знаменитый монолог Агафьи Тихоновны, где торжествует мозаика частей вместо целого — хочешь так складывай, хочешь — иначе. Человек, части его тела фантастически определены, локализованы и отделены от их обладателей. Конструирование идеального жениха у насмерть перепуганной невесты и происходит на основе доведенной до абсурда замене-подмене целого человека его частью: хватает одной, да и то не всегда существенной части тела.

Таким образом, весьма небогатая предметная сфера «Женитьбы» организуется по двум линиям: процессуальной, когда предмет определяет, наращивает надвигающееся событие, не выходя за рамки своих реальных функций (но и в этом случае многократное повторение его заставляет его «разбухать», занимать непомерно большое место в жизни героя), и заменяющей, когда предмет ликвидирует характер и его развитие, создавая неподвижную гипертрофированную его модель.

В «Ревизоре» главное место уже занимает непосредственно «магическая» функция предмета, способная производить весьма странные события, никак не ожидаемые героями.

История, произошедшая в уездном городке под предводительством Сквозник-Дмухановского, началась с письма от его приятеля Андрея Ивановича Чмыхова с предупреждением о приезде инкогнито ревизора из Петербурга. Письму предшествует страшный сон о двух крысах неестественной величины которые «пришли, понюхали — и пошли прочь». Частное, обыкновенное письмо, напрямую связанное Городничим с его сном, производит невиданное впечатление и воспринято как сигнал вселенской тревоги, как предвестие некоего катаклизма, способного перевернуть всю устоявшуюся жизнь уезда. Не случайно Городничий замечает: «Так уж, видно, судьба...»

Бытовой предмет — простое письмо от хорошо знакомого человека — вдруг получает почти магическое свойство в один момент изменить весь ход жизни, создать почти мистическую атмосферу страха, лишаящего людей разума.

Обратим внимание, что и заканчивается «Ревизор» практически также письмом, на этот раз — Хлестакова своему приятелю Тряпич-кину. Опять письмо завершает эту беспримерную историю взаимоотношения взрывом, потрясением, которое не оставляет в стороне ни одного персонажа. Конечно, эффект производится не самим письмом, но сообщением, в нем заключенном. Но заложенная информация каким-то особым светом освещает и самый предмет. Письмо становится чем-то большим, чем просто лист бумаги. Оно вбирает некую судьбоносную функцию, способную решающе влиять на ход событий. Оно — письмо — словно начинает распространять вокруг особые флюиды, колдовски, магически воздействующие на персонажей, взявших его в руки. Вслушаемся в рассказ Почтмейстера Шпекина о том, как он его вскрывал. Это преподносится как шаманский ритуал, связанный с огромными эмоциональными тратами: «Сам не знаю, неестественная сила побудила. Призвал было уже курьера, с тем чтобы отправить его с эш-тафетой, но любопытство такое одолело, какого еще никогда не чувствовал. Не могу! Слышу, что я не могу! Тянет, так вот и тянет! В одном ухе так вот и слышу: «Не распечатывай! пропадешь как курица», а в другом словно бес какой шепчет: «Распечатай, распечатай, распечатай!» И как придавил сургуч — по жилам огонь, а распечатал — мороз, ей-богу мороз. И руки дрожат, и все помутилось...» Монолог весьма напоминает по построению, лексике, насыщенности внутреннего состояния ранние повести Гоголя, в которых речь шла о контактах с бесовской силой, там, где человек оказывался на самом краю пропасти, которая и притягивала и отталкивала одновременно. Зов потусторонней, бесовской силы оправдывает логику обыденной жизни. По отношению к «Ревизору» не будет преувеличением сказать о присутствии этой магической силы, бесовщины, колдовства, inferнально-сти. Именно эту сторону пьесы выделил В. Э. Мейерхольд в своем знаменитом опусе 1926 года.

Магическая сила предмета в «Ревизоре» также не присутствует сама по себе, она связана прежде всего с ее главным героем — Ревизором, понимаемым Гоголем в двух планах: есть высшая сила Божьего суда, и есть его вывертыш, изнанка, химера, пустота. Но и эта химера заявлена в масштабах не бытовых, не тождественных реальному человеческому бытию. Пустота, фантом, обман разрастаются на наших глазах незаметно до гигантского символа, сжирающего реальную свою оболочку.

Вообще весьма небогатый предметный мир гоголевских пьес функционально чрезвычайно многообразен. За его бытовой оболочкой всегда просвечивает план символический, перебрасывающий мостик в алогичную мнимость, пустоту нелепейшего и искаженного человеческого бытия.

К примеру, вот еще два предмета. Один обыгрывается на протяжении всей пьесы. Другой — возникает на секунду, но остается в памяти навсегда. Первый — деньги и вещи (подарки). «Ревизор» «пропитан» деньгами-ассигнациями, рублями, копейками, кузовами, коврами, сахарными головами, подносиками и прочими подношениями. Все начинается с фантастического безденежья Хлестакова — «ни копейки» — до судороги в желудке от голода. Кончается обвалом денежных сумм, собираемых с просителей. Поначалу еще можно попытаться подсчитать, сколько же получил Хлестаков.

Подсчитать можно, но не в этом дело — эти суммы начинают терять свой реальный счет. В нашем сознании, настолько точно это выстроено Гоголем, они превращаются в денежный дождь — уездный город словно источает из всех своих пор взятки. В определенный момент личность пропадает, человек начинает исчисляться и заменяться суммой, которую он дал «на лапу». Обман и страх во второй половине пьесы начинают материализоваться в эту «плодоносящую» тучу денег и вещей.

Второй предмет — знаменитая веревочка Осипа, завершающая хлестаковские поборы: «Что там? Веревочка? Давай и веревочку — и веревочка в дороге пригодится: тележка обломается или что другое подвязать можно»(1У).

С одной стороны — практичность и бережливость слуги, который живет про запас — мало ли куда судьба вынесет! Но с другой — какой невиданный, совершенно магический знак вселенского тотального русского разбоя — все дочиста, досуха, дотла, а там хоть трава не расти! Ни меры, ни совести — сейчас и все сразу! Упоение, сладострастие разгула на самом краю, на самом острие. Все та же магия пропасти и конца света. Все та же «прореха на человечестве»...

Главный принцип предмета на сцене как знака невещественных отношений применительно к Гоголю выражается прежде всего в гиперболизации этого предмета. В ходе действия он начинает стремительно «набухать» в своей вещественной функции и разламывать свою оболочку, затопля среду, вытесняя людей. Начинается вакханалия вырвавшегося на свободу предмета. Эту фантастически-магическую функцию вещи отчетливо демонстрирует опьяневший Хлестаков после знаменитой бутылки толстобрюшки и не менее знаменитого «лабар-данса» (тоже разросшихся в нашем сознании до знаков некоей раблезианской попойки): «На столе, например, арбуз — в семьсот рублей арбуз. Суп в кастрюльке прямо на пароходе приехал из Парижа: откроют крышку — пар, которому подобного нельзя отыскать в природе...» (11,6). Рассказывают, что гениальный М. Чехов в этом монологе жестом показывал, каков этот арбуз — у него он оказывался четырехугольным. Иным, наверное, он не мог быть в системе измерений гоголевского предметного мира.

Не случаен и знаменитый финал «Ревизора»: «...вся группа, вдруг переменяя положение, остается в окаменении... Почти полторы минуты окаменевшая группа сохраняет такое положение. Занавес опускается». Полторы минуты — невиданно большое для сцены время — требует для своего финала Гоголь. В. Мейерхольд в своем спектакле 1926 года заменяет актеров куклами. Омертвление «прорехи на человечестве» приобрело свой законченный образ.

У А. П. Чехова предмет имеет уже иную «конвенцию» отношений с его героями — и это уже признак качественно новой драмы. Если для Гоголя — повторим — предмет является выразителем тотального образа распада мира и лишается в ходе действия тесных связей с персонажем, то у Чехова предмет очень конкретен и точен с точки зрения его соотношения с героем и драматическим сюжетом, то есть историей взаимоотношений людей на каком-то очень важном для них отрезке времени. Предмет у А. П. Чехова начинает выражать самые основные категории сценической жизни: действие, событие, состояние героев. При этом он, как правило, контрапунктически соотносится с сюжетным развитием.

В принципе, Чехов более «предметный» драматург по сравнению с «языковым» Гоголем. Его поэзия, образный строй всегда прорастают из реальной, очень насыщенной предметной среды. Бытийное, материальное ценится Чеховым очень высоко. Его метафизика, идеальный смысл всегда покоятся на твердой основе быта. При этом каждая пьеса имеет свой характер «конвенции». Его «поэтика вещи» проходит путь от яркого, эффектного символа чайки, который еще несет следы некоего романтического образа к столь же насыщенному и мощному образу-символу вишневого сада, но уже значительно более широкому, поли-фоничному, многозначному.

Попробуем рассмотреть принципы «вещеориентированности» Чехова только в одной пьесе — «Три сестры», занимающей как бы срединное положение в его драматургии и поэтому собирающей все его основные приемы и намечающей новые.

Она открывается своеобразной «вещной увертюрой» — ремаркой, которая вводит нас не только в обстоятельства пьесы и акта, но и связывает нас с главным событием акта, дает первое представление о героях пьесы: «В доме Прозоровых. Гостиная с колоннами, за которыми виден большой зал. Полдень. На дворе солнечно, весело. В зале накрывают стол для завтрака. Ольга в синем форменном платье учительницы женской гимназии; все время поправляет ученические тетради, стоя и на ходу; Маша в черном платье со шляпой на коленях сидит и читает книжку, Ирина в белом платье стоит задумавшись».

Накрываемый стол дает представление о готовящемся празднике — сегодня именины Ирины. Предметы в руках сестер тоже своеобразный знак их состояния и характера. Ольга и в этот день работает, Маша «со шляпой на коленях» готова сорваться в любую минуту, виновница торжества Ири-

на без вещей — она самая юная из сестер, еще не нашедшая себе места в жизни. Пока только намек, легкий штрих, эскиз к тому, что будет происходить с этими людьми. Но предмет уже чуть подталкивает нас к восприятию сценической данности. Дальше в пьесе начинается соединение человека с вещью и возникает «предметный лейтмотив» для многих героев. Эта скрепленность человека с вещью не имеет ничего общего с гоголевской подменой человека вещью. Напротив, предмет индивидуализирует характер, в определенной степени конкретизирует его и укрупняет, выявляя «зерно» героя.

Система лейтмотивных предметов в пьесе весьма устойчива. Она соединяет человека с жизнью, делает его определенным, дает возможность прорасти в среду, в быт в самом высоком значении этого слова. Предмет соединяет героя с ДОМОМ, центральным понятием для чеховских пьес. Более того, человек без предмета, без вещи кажется странным и несколько подозрительным, даже если он симпатичен и обаятелен. Таков, скажем, Вершинин, человек «на бегу», без дома, кочующий со своим полком по огромной стране. И, хотим мы этого или не хотим, но эта незаземленность Вершинина горькая, чреватая последствиями для окружающих.

I акт — именины Ирины — начинается с подарков виновнице. Характер предмета-подарка начинает мягко «окрашивать» дарителя. Вещь словно бы бросает свой свет и «цвет» на человека. Мы еще пока ничего и никого не знаем, но серебряный дорогой самовар Чебутыкина уже нам сказал о нем что-то важное. Самовар как символ дома, уюта, тепла и то, как настойчиво дарит каждый раз полковой врач эту вещь, говорит о его отношении к этому дому и к девочкам. Этот самовар, а затем неизменные газета и записная книжка, куда Чебутыкин заносит интересующие его (интересующие ли?) вычитанные факты, станут лейтмотивом его характера. Вещь опредмечивает сложнейшее и разорванное внутреннее состояние старого полкового врача, говорит о том, как тянет его к этому дому, к старой любви, матери этих девочек, к семье, которой он лишен. А с другой стороны, отгороженность от мира, сознательное и почти самосади́стское погружение в другую, его совершенно не касающуюся жизнь — «Бальзак венчался в Бердичеве...».

Другой вариант — настырно даримая книжка Кулыгина — «история нашей гимназии за 50 лет, написанная мною... В этой книжке ты найдешь список всех, кончивших курс в нашей гимназии за эти пятьдесят лет...» Может быть, это дельная и нужная книга, но какой смертельной скукой веет от этого подарка. Кажется, что он одарил своей книгой весь город. В этом подарке, как и в этом человеке, безысходная, неизбежная ненужность, бессмыслица, натужная продуманность жизни, которую вынужден сочинять Кулыгин.

Рядом может быть столь же ненужные предметы, которые сопровождают юных Федотика и Родэ — все эти записные книжечки, карандашники, волчки, ножички... Но какой же неистребимой радостью, благорасположенностью, чистой и явной детскостью веет от них, как ненатужно, походя, между прочим одаривают всех эти молодые офицеры со странными, игрушечными фамилиями-именами.

Предмет может выстраиваться по отношению к его обладателю в самих неожиданных ракурсах и разворачивать персонаж с еще неуви-денной нами стороны, как бы создавая резкую светотень «портретируемого». Флакон с духами Соленого менее всего предполагаемый «предмет-лейтмотив» у этого жестокого, озлобленного, конфликтного человека. Но опять же, как точно он найден Чеховым, как неожиданно резко, вступая в острое противоречие с текстом Соленого, предмет обнаруживает целый букет комплексов нашего героя. Тут и пошлая претенциозность, и позерство, и вызов, и наивная попытка войти в круг людей, куда он по-настоящему не допущен. «Лейтпредмет» настолько неожидан и внешне эффектен по сравнению с другими, что поначалу сбивает с толку — настолько очевидно он разоблачает своего носителя — неумный человек, кокетка, позер, одним словом, «ужасно страшный человек». Эта очевидность может сразу потянуть исполнителя к определенному разоблачению героя. Но кажется, что спешить с этим не надо. Присмотримся к ремаркам Чехова, которые дают точный характер работы с этим предметом: Соленый «достаёт из кармана флакон с духами и льет на руки» (IV акт), «вынимает флакон с духами и прыскается» (III акт), «вынимает духи и брызгает на руки» (IV акт)... Все неумеренно, в огромных количествах, и каждый раз нарочито демонстративно и декларативно: «Вот вылил сегодня целый флакон, а они все время пахнут. Они у меня пахнут трупом» (IV акт). Дело, конечно, не в том, что его руки действительно чем-то пахнут. Флакон входит в его систему защиты «наоборот», так же как его изрядно всем поднадоевшие цитаты: «Цып-цып-цып...», «А он и ахнуть не успел, как на него медведь надел», «А он мятежный просит бури...», «не сердись, Алеко...» и т. д. Демонстративность, нарочитое оспаривание очевидных фактов, всевозможные цепляния и дразнилки, от которых корежит окружающих, — все это вещи, сознательно применяемые в яростной и постоянной попытке пробиться, быть услышанным, увиденным и понятым. Это изматывающая пытка, которой он себя постоянно подвергает. Глупость своих слов и по-

ступков, прекрасно им понимается, — надо только внимательно прочесть его объяснение с Ириной во II акте — другой язык, другой человек... Но он отвергнут и вынужден продолжать до конца эту нелепую игру-борьбу со своим одиночеством и своей отверженностью. И ход к такому размещению дает его «предмет-лейтмотив», и работа с ним на протяжении всей пьесы. Драматизм ситуации Соленого в том, что эта изобретенная им шутовская маска накрепко срастается с ним. Раздражение переходит в озлобление и далее — в ожесточение. Он уже не может, да и не хочет остановиться, идет до самого конца — до выстрела на дуэли в ни в чем неповинного Тузенбаха. Еще один злой розыгрыш, который он устроил на прощание, перед самым уходом из города полка, перед окончательным расставанием с Ириной, обернулся может быть и для него неожиданной трагедией.

На примере с Соленым можно увидеть, как «предмет-дейтмотив» у Чехова создает предметно-метафорический ряд поведения персонажа, помогающий выявить особенности психологического строя личности.

Еще более отчетливо эта «открывающая» функция предмета видна в другом излюбленном приеме Чехова — «движении предме-та-лейтмотив а», то есть в определенном развивающемся наборе вещей, которые сопровождают развитие и изменения персонажа. Это движение организует повышение или понижение статуса личности.

Вот, к примеру, «вещное движение» Андрея Прозорова: скрипка, самодельные рамочки для портрета (I акт), старые университетские лекции и бумаги из управы (II акт), скрипка и ключик от шкафа (III акт), детская коляска и снова бумаги из управы от Протопопова (IV акт).

В этом движении нет никакой нарочитости, все предметы конкретны и связаны с изменениями Андрея в жизни и по службе. Московский университет, иностранные языки, скрипка, которые вызывают восхищение в провинциальном городе его разносторонними способностями. Затем та же скрипка в III акте, во время пожара, уже вызывает раздражение сестер, в IV акте скрипка исчезает совсем — остаются завалы бумаг из управы, да очередная детская коляска. И звучит последний погребальный аккорд — реплика Маши: «Вот Андрей наш, братец. Все надежды пропали. Тысячи народа поднимали колокол, потрачено было много труда и денег, а он вдруг упал и разбился. Вдруг ни с того ни с сего — так и Андрей...» (IV акт).

Заметим, что вещи, сопровождающие Андрея\* в целом нейтральные, не такие эффектные, как флакон духов Соленого. Но, вступая в связь с текстом и поступками, они мгновенно начинают приобретать другое значение. Предмет опять «ужимается» в своей бытовой функции и начинает приобретать черты метафорические. Вещь опять «начинает «светить» на своего владельца в новом ракурсе и с новым содержанием. Андрей начинает «отъезжать» от дома и сестер. И вещи подчеркивают нарастающую изоляцию его. Не случайно со второго акта его почти постоянным собеседником становится глухой Феррапонт.

И, наконец, еще одно важнейшее соотношение: «человек — предмет — пространство о». В нашей теме этого необходимо коснуться, так как без соотнесения с пространственной средой предмет становится малоубедительным.

У М. А. Булгакова внутреннюю структуру его пьесы «Кабала святош» определяет Театр — и как реальное зрелище, действие, и как образ в широком его значении. Это естественно, поскольку большая часть действия происходит в театре Мольера «Пале Рояль». Но и те эпизоды, что происходят вне театра, подчинены неуловимо, а иногда и открыто, все тем же законам театрального зрелища, будь то организованное сборище Кабалы в подвале монастыря или ужин во дворце у Людовика. Параллельно развивается как бы три театра: театр как театр Мольера, дворцовый театр короля, церковный театр Шаррона. На двух последних лежит ощутимая печать продуманного, отрепетированного ритуала со своей строгой драматургией, ритмами, композицией, мизансценой, музыкальным сопровождением, костюмами...

По Булгакову презренный комедиантский театр с его грубыми, преувеличенными гримами, гротескными костюмами, шарлатанами, полуголыми актрисами, жарой, хаосом, потом и грязью неизмеримо чище, выше, благородней, человечней, чем придворный и церковный театры с их стерильной процедурной отглаженностью. Если брать шире — внутреннее соотношение трех сфер пьесы неуловимо приводит к выводу о преимуществе театра как такового в его может быть самом грубом виде над театрализованной жизнью.

И тем не менее по законам жанра эти три сферы подчиняются единым законам, назовем условно, «ритуального реализма а», то есть реалистическому отображению среды, людей, отношений, но неуловимо смещенному в сторону театрально-иллюзорного ритуала, окрашенного его элементами. Действительно, есть всегда сцена (какой бы вид она ни приобретала — приемной ли короля или каменного подвала церкви), есть зрители, которые влияют на ход действия и присутствие которых учи-

тывают «исполнители» того или другого спектакля, есть главные и второстепенные герои, свои короли, шуты, палачи, есть и своя бутафория — предмет. Вещь выполняет также двойную функцию в этой чрезвычайно тонко и сложно организованной пьесе — она является реальным предметом, выполняющим уже знакомую нам функцию овеществления невещественных отношений людей, и она же является ритуальным знаком, смысл которого — обозначить и выявить другую, скрытую природу действия. Это происходит в силу того, что стилистика пьесы определяется особой «оптикой» автора. Это взгляд Булгакова, русского писателя XX века, живущего в определенных и очень жестких социально-политических обстоятельствах, наложенный на «зрение» Жана Батиста Мольера, французского драматурга XVIII века, живущего в странно похожих обстоятельствах. Булгаков тщательно и осторожно стилизует свое письмо под манеру Мольера, естественно сохраняя свое мироощущение, свою точку зрения и свою временную перспективу. Наложение позволяет выявить общность ситуаций, но оно же и спасает пьесу от прямолинейных аллюзий, от открытой публицистичности. Этим способом создается глубочайший внутренний драматизм весьма горького оттенка, основанный на острых и парадоксальных взаимоотношениях палачей и жертв в любую эпоху.

Предмет в «Кабале святош», подчиненный законам ритуального реализма, выходя непосредственно из театральной сферы в бытовую ситуацию, тем не менее не теряет главной особенности театра — преувеличенности. Он — реален, логически оправдан в жизненной ситуации. Но он одновременно несет на себе свойство бутафории, как бы «ненастоящности», именно благодаря этой преувеличенности, в качественном или в количественном плане. (Вообще вся творческая природа Булгакова пропитана театральностью — в самых разных вариантах, видах, жанрах, стилях — фарс, комедия, трагикомедия, драма, балаган и т. д. Но никогда они не выступают в чистом виде. Они не только перепутаны и органично слиты, но и обличье-то принимают разных видов театра — человеческого, кукольного, театра зверей, марионеток, теней и т. д.)

Преувеличенность как свойство театрального предмета касается только тех эпизодов, которые «задеты» фарсом или другим гротескным жанром, то есть там, где разрушаются иллюзионистские соотношения человека — пространства — предмета. У Булгакова в этом случае прямой выход из фарсов Мольера. Но всегда эта линия пропитана всем богатством красок психологически достоверных жанров — драмы, мелодрамы. Причем даже если это специально не помечено Булгаковым, то обязательно подразумевается зрителем и читателем.

Но вернемся к означенному тотальному признаку театральности, пронизывающему всю пьесу, все ее компоненты, в том числе и предмет.

Ремарка автора перед началом второго акта: «Приемная короля. Множество огней повсюду. Белая лестница, уходящая в никуда. (Чем не сценическая лестница, которая тоже всегда уводит в никуда?). За карточным столом маркиз де Лессак играет в карты с Людовиком. Толпа придворных, одетых с необыкновенной пышностью следит за де Лессаком. (Костюм тоже необходимо подчеркнут — одеты необыкновенно пышно.) Перед тем груды золота, золотые монеты валяются и на ковре. (Избыточность предмета налицо: груды золота.) Пот течет с лица у де Лессака. Сидит один Людовик. Все остальные стоят. Все без шляп. (Вот и готова мизансцена. Действуют несколько человек, все остальные — зрители. И как работает де Лессак — протагонист Короля — в поте лица! Ведь мы застаем представление в самой его кульминации, через несколько секунд совершится главное событие этого мини-спектакля — обнаружится мошенничество де Лессака. Тоже ситуация практически нереальная, фарсовая — жульничать, играя с королем!) На Людовике костюм белого мушкетера, лихо заломленная шляпа с пером, на груди орденский крест, золотые шпоры, меч. (На Короле тоже не банальный, небытовой костюм — явно сценический. Так одеться, чтобы просто, по-домашнему, сыграть в карты!? Что-то невероятно сверкающее, ослепляющее, маскарадное, ошеломляющее.) За креслом стоит Одноглазый, ведет игру Короля. Тут же неподвижно стоит мушкетер с мушкетом, не спуская глаз с короля».

Мастерски выстроенная композиция! Мизансцена в этом описании непрерывно расширяется, появляются актеры второго и третьего плана. Сцена начинает приобретать огромные пространственные объемы. И, пожалуй, самый точный театральный штрих композиции — неподвижный мушкетер из охраны короля. Только понимая толк в сценическом ритме, можно было написать эту фигуру. Ведь она, кажется, не нужна. Но нет! Его неподвижность подчеркивает, усиливает напряжение ритмов действия придворного спектакля. Так одна ремарка практически вбирает все компоненты театрального зрелища. Автор уже срежиссировал спектакль в спектакле, обозначая его движение. Но главное — создал специфическую атмосферу театра, и только за счет несколько сдвинутых в сторону преувеличения размеров происходящего. Все стало слегка утрированным, реальные пропорции чуть сместились, сцена в сцене приобрела дополнительные признаки особого жанра, назовем его условно — лег-

кой дворцовой комедии-фарса.

Но Булгаков словно вдвигает один жанр в другой, подчиняя все своей авторской театральной игре. На смену дворцовой комедии приходит жанр черного гиньоля. Ремарка начала второго акта: «Каменный подвал, освещенный трехсвечной люстрой. Стол, крытый красным сукном, на нем книги и какие-то рукописи. За столом сидят члены Кабалы священного писания в масках; в кресле отдельно, без маски, сидит Шаррон. Дверь открывается и двое в черном — люди жуткого вида — вводят Муаррона со связанными руками и повязкой на глазах. Руки ему развязывают, повязку снимают»(III акт).

И опять — четкое театральное пространство — сцена в сцене. Все так же как бы сдвинуто, преувеличено, утрировано, но уже с долей театральной безвкусицы. Уже не просто мрачно — очень мрачно, очень страшно. Словно все гротескные комедийные персонажи Мольера поменяли знак, лишились юмора и улыбки. И опять предмет усилен, увеличен: маски, повязки на глазах. Все подводится к одному — люди жуткого вида. И предмет создает не только осязаемую среду действия. Своей гротескной подчеркнутостью он лепит атмосферу представления, выдержанного уже в совершенно новом жанре. И опять срежиссированная мизансцена — персонажи второго плана за столом, главный герой отдельно и без маски.

Интересно, что последний акт пьесы как бы собирает воедино все предыдущие жанры и пространства. Здесь Булгаков предлагает удивительный прием — тройное пространственно-предметное наложение.

Возникает волшебная театральная динамика, которая, как в кино, совмещает все предшествующие образные планы в единый образ вечного, неумирающего настоящего Театра. В этом торжестве театра отчетливо выявляется ритуальная основа пьесы, но ритуала доброго, святого, человеческого. Проследим последовательность такого наложения.

1-е положение: «Уборная актеров в Пале-Рояль». И так же по-прежнему висит старая зеленая афиша, и так же у распятия горит лампадка, и зеленый фонарь Лагранжа... В кресле сидит Мольер в халате, колпаке, в гриме, с карикатурным носом. Мольер возбужден, в странном состоянии, как будто пьян. Возле него — в черных костюмах врачей, но без грима Лагранж и дю Круази. Валяются карикатурные маски врачей...»

Первое совмещение жизни и театра — театр есть, но он еще не состоялся, он готовится. Все наполовину: и одеты и не одеты, в масках, но маски еще валяются на полу. Уют привычного родного дома и ошарашивающая, преувеличенная театральная бутафория. Планы перепутались, предметы разнесены по разные жанры. Сумятица, тревога, предчувствия — начинается первый акт трагедии.

2-е положение: «Бутона открывает занавес, отделяющий нас от сцены. На сцене громадная кровать, белая статуя, темный портрет на стене, столик с колокольчиком. Люстры загорожены зелеными экранами и от этого на сцене ночной, уютный свет... В будке загораются свечи, в ней появляется суфлер... Мольер, резко изменившись, с необыкновенной легкостью взлетает на кровать и укладывается, накрывается одеялом...»(IV акт).

И все-таки, почему так подробен в своих ремарках Булгаков, почему ему так важна мельчайшая деталь театрального быта? Он открывает, помимо главного смысла пьесы, свой собственный нереализованный, не состоявшийся внутренний театр, по которому так тоскует его душа. Есть во всем этом почти детская, грустная и по-своему драматичная самоигра художника, так и не получившего возможность увидеть на настоящей сцене то, что он вынашивал всю жизнь. А потому здесь, сейчас открывается его отдельный спектакль. Вот была часть театра — гримуборная артистов, вот возникла вторая главная часть театра — сцена. Она еще по-домашнему уютна, продолжая пространство ДОМА-ТЕАТРА. Еще не поднят главный занавес, и потому весь этот преувеличенный предметный мир из другой, предстоящей, вымышленной жизни так легко и органично сливается с первым пространством. Да и какая жизнь на самом деле вымышленная? Та ли, которую предстоит разыграть на сцене? А может быть это судороги, в которых пребывает великий артист и драматург с его театром? Границы стерлись, все перепуталось. В одной жизни больной, смертельно перепуганный Мольер, в другой, — резко меняющийся и с необыкновенной легкостью взлетающий на сцену великий артист. Как удивительно Булгаков, соединяя эти предметно-пространственные миры, мешая их, меняет их облик и существо. Сейчас откроется главный занавес, возникнет зрительный зал, и все три пространства сольются в одно, уже совершенно новое, которое собственно и называется театр: «Раздается удар гонга, за занавесом стихает зрительный зал. Начинается веселая музыка. Мольер под нее захрапел. С шорохом упал громадный занавес. Чувствуется, что театр переполнен. В крайней золоченой ложе громоздятся какие-то смутные лица. В музыке громовой удар ли-тавров, и из полу вырастает Лагранж с невероятным носом, в черном колпаке, заглядывает Мольеру в лицо»(IУ акт).

И опять ощущение преувеличения не оставляет нас. Может быть оно идет от состояния Мольера, может быть от особого ракурса Булгакова — театр перед бедой. Поэтому золоченая ложа почти налезает на сцену, и смутные лица в ней не просто сидят, но «громоздятся». «Беда, идет беда». И это невиданное еще в театральной практике движение распахивающихся пространств, с постоянным нарастанием предметного увеличения и заканчивающимся обрывом в черную переполненную яму зрительного зала, подхватывает, увеличивает, наращивает атмосферу смертельного страха. Но, как это ни странно, дает и освобождение от этого страха. Ненавидящий и преследующий внешний мир с его «маскарадом» и буафорией заменяется как будто еще более страшным и уродливым миром — невероятные носы, пьяные хари, черные колпаки, невероятных размеров докторские очки, странные маски... Но какое это все родное, близкое, не отравное. Насколько этот гротескно-преувеличенный мир собственно театра безопаснее и добрее, чем тот, другой, застывший сейчас в этом страшном черном провале. Именно потому так настойчиво подробен Булгаков в финале ч. пьесы. Это методичное движение к спасению, к игре на сцене, как спасению, а если и к смерти, то смерти невыразимо прекрасной и легкой. Только там, на этом крошечном пространстве, открытом всем ветрам, можно укрыться от неистовой злобы палачей, заменить постылую жизнь другой.

И последний, завершающий пространственно-предметный аккорд: «Последняя свеча гаснет, и сцена погружается во тьму. Выступает свет у распятия. Сцена открыта, темна и пуста...» Все вернулось к своему исходу. Огромная, беспредельная, теряющаяся в темноте сцена открыта для новых бесконечных представлений, как со стороны зрительного зала, так и со стороны актерской. Конца этому спектаклю не предвидится...

Есть у Булгакова, как бы в продолжение чеховской традиции, и свой предметный лейтмотив. И он также подчинен многоступенчатой театральной конструкции. Драматург постоянно играет двумя сугубо театральными реалиями: рукопись и свет.

Иллюзорно-реальный мир двойного театра подчеркнут богатой световой партитурой. Булгаков самозабвенно трудится во всех «театральных ипостасях, которые он знает и любит — драматург, режиссер, актер, костюмер, гример и осветитель... Свет мерцает, бликует, играет, прячет, выводит на глаза, интригует, разоблачает. Свет, как музыка, развивается по своим театральным законам. Причем это не просто абстрактный свет, это целый набор световых приборов того времени, то есть предметов, которые выступают и как техническое театральное средство, и как строго осмысленный знак, выполняющий функцию опредмечивания эпохи, места действия атмосферы, отношений...

Пьесу закрывает распятие с лампадой, этот вечный неумирающий свет божьего суда, божьего глаза. Он не меняется, он вечен и неугасим.

Лагранж, историк театра, не расстается с постоянным своим фонарем с цветными стеклами — «фонарь бросает на его лицо таинственной свет». Булгаков вводит этот старый, тяжелый, архаичный фонарь для стимуляции в нашем воображении целого комплекса ассоциаций. Фонарь как бы усиливает каждый раз отношение Лагранжа к происходящему. Но Булгаков не только знак дает своему герою, он «подкрашивает» событие таинственным зеленым светом. Например, в финале Лагранж «проходит к себе, садится, освещается зеленым светом, разворачивает книгу, говорит и пишет». Тот же фонарь тем же светом окрасит сцену Лагранжа и Арманды или запись летописца о предстоящей страшной женитьбе Мольера на Арманде. Зеленый свет — цвет смерти, беды, гибели, катаклизмов.

Множество сальных свечей — знак театра, в котором света не жалеют. Это тихое потрескивание, запах стеарина, тепло, исходящее от огня — старый театр пропитан им. Огонь свечей «окутывает» всю пьесу, создавая таинственное мерцание, причудливую игру света и тени, зыбкость видимого. Сальные свечи в гримуборных, восковые свечи в люстрах зрительного зала — зрительская часть атра и его закулисы сливаются в этом потоке мерцающего огня, который перекачивается в королевский дворец, где «множество огней повсюду», и угасает в подземелье церкви Кабалы, которое освещено только трехсвечной люстрой, и снова разгорается в театре — сначала уютно на полуосвещенной сцене, а затем и в полную силу при открытом занавесе.

Почти в каждом эпизоде Булгаков «настаивает» на определенном светильнике — свечи в люстрах, фонари и канделябры в руках у персонажей, лампы. Они не только дают свет и рожают каждый раз особую атмосферу. Люди с ними срослись, сжились. Эти предметы помогают им разглядеть друг друга. Они могут быть орудием, могут быть торжественным знаком, как в сцене, когда Мольер с канделябром в руках сопровождает короля в спальню. Световое изменчивое движение акцентирует ситуацию и человеческие отношения.

Вторым важнейшим лейтпредметом пьесы являются рукописи, книги — этот принципиальнейший предмет булгаковского образного мира. Рукопись также двойственна в своем пребывании на сцене. Лагранж ведет свою книгу-историю, ее значение священно — ничто в жизни и в поступках

людей не будет пропущено, все замечено и отмечено, ибо ведется великий реестр наших деяний. Присутствие книга в таком качестве сразу окрашивает действие неким дыханием вечности, несуетности жизни. Люди не обращают внимания на своих летописцев, но всегда есть кто-то (для Булгакова это мысль генеральная), кто в свое время поставит на своих страницах либо черный крест, либо королевскую лилию. И пьеса как бы пронизывается автономным сквозным действием — записями Лагранжа в зеленом таинственном свете его фонаря обо всех значительных событиях театра Пале-Рояль.

Рукописи существуют и во второй, утилитарной функции — пьеса, текст, который дает начало спектаклю, театру, искусству. Рукописи разбросаны в квартире Мольера в беспорядке и строго классифицированы на столе у Кабалы в ее подвале. Здесь в темном подземелье собраны воедино все тексты Мольера — и «Гартюф», и «Дон Жуан», и «Мнимый больной»... Они, эти немые, жгущие руки рукописи разжигают бешеную, яростную ненависть к их автору, они побуждают действовать — ломать людей, вырывать признания, склонять к предательст-

436

ву, делать все, чтобы навсегда уничтожить и забыть и их, и их автора, ибо это зафиксированные в словах непокорство, вольный дух, талант.

Итак, принцип удвоенного театра у Булгакова порождает новые взаимоотношения предметной сферы с пространством и человеком. Предмет выступает не только как знак невещественных отношений, но и как показатель театрального пространства. Эта двуединая функция делает необычайно емким его присутствие на сцене. Когда предмет начинает выступать в своей непрямой, неугилитарной функции, он сразу «работает» на стилевое понимание жизненной ситуации, как дублирующей ситуацию театральную. Отталкиваясь от этого, можно сказать, что жизнь, в какой проходится существовать Мольеру, все время как бы питается у театра, заимствует у него свой язык. Возникают странные обратные связи, где иллюзия, игра, театр становятся единственным реальным и спасающим человека существованием, а жизнь как таковая — гибелью. При этом предмет вместе с пространством не только стилизуют под театр жизненную ситуацию, но и играют на понижение ее серьезности, глубины, естественности. «Ритуальный реализм» Булгакова позволяет разделить сферы бытия художника, обозначить может быть временные, но и единственные пути выживания в этом дурном, жизнеподобном, лживом, заимствованном «театре».

Драматург не в состоянии изложить свой сюжет, не создав при этом своего пространственного образа и предметного мира. Вся суть театра, где внешнее поведение человека никогда не является точным отражением его внутренней жизни и внутренних помыслов, где вступает в силу плодотворнейшая оппозиция внутреннего и внешнего, требует в обязательном порядке отобранного и выстроенного предметного мира. По преимуществу он овеществляет, делает зримым, воздействующим на зрителя весь второй план и подтекст любой роли, любого масштаба и уровня. Это, конечно, не снижает значения всех остальных компонентов актерской техники и не заменяет актерской мысли, действенности, темперамента, заразительности. Но предмет позволяет, во-первых, выявить сложнейшие оттенки взаимоотношений людей, во-вторых, создать основу для сценической метафоры. Вещи и предметы в пьесе и в спектакле ведут постоянно двойное существование, являясь представителями конкретного мира, из которого не может быть вынут человек. Они тем не менее в ходе сценического действия начинают уходить от своего конкретного значения. Пользуясь термином В. Б. Шкловского, можно сказать, что возникает новая «конвенция», то есть новый негласный договор между действующим лицом театра (актером, режиссером) и лицом воспринимающим (зрителем). С помощью предмета начинается строительство нового смыслового центра, который несет уже иную информацию в зрительный зал. Трансформирующийся предмет начинает существовать не только как знак объективной реальности, в которую вписан человек, но и как выразитель субъективных процессов, которые иногда без его помощи трудно различить и воспринять.

Пожалуй, наиболее точно сформулировал эту двойную жизнь предмета А. Синявский (А. Терц) в своей работе «В тени Гоголя». Размышляя о поисках Гоголем своего «колоссального стиля», ученый пишет о парадоксальной ситуации, которая в равной степени важна для любого драматурга: «Преувеличенное, фантастическое создается »путем нагнетания и укрупнения, замедленного рассмотрения всякого рода подробностей обстановки», заведомо незначительных и не привлекающих внимания... В итоге подобного погружения в мельчайшую пыль жизни вещи ведут двойную игру и контрастно совмещают понятия мизерного и громадного, тривиального и эксцентрического»<sup>1</sup>. Для нас важно, что это не просто, скажем, двойная жизнь предмета, но »двойная игра», то есть активное,

<sup>1</sup> Терц А. В тени Гоголя // Синтаксис. Рат, 1981. С. 365-367.

действенное сосуществование предмета и человека на сцене. Именно такое соединение воздействует на зрителя подчас раньше слова. Это уже чисто автономная сфера театра и его создателей — артиста, режиссера. Это уже часть специфического, только ему присущего языка театра.

## П. ПОПОВ

### ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ СПЕКТАКЛЯ В АКТЕРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Каждый основной драматургический жанр имеет тенденцию к установлению совершенно определенного характера зрительского сопереживания. И если драматург добивается своей цели соответствующими литературными приемами, то режиссура и актеры стремятся развить (или преодолеть) эту авторскую тенденцию различными средствами, и, прежде всего, путем установления того или иного способа общения со зрителем, путем достижения определенного эмоционального контакта с аудиторией. Контакт этот, в зависимости от условий жанра спектакля, может иметь весьма различный характер, но основой для возможности взаимоотношений любого типа между актером и зрителем всегда является способность зрителя к сопереживанию.

Зрительское сопереживание — явление сложное и до сих пор малоизученное. Способность к сопереживанию драматическому действию выработалась у цивилизованного человечества постепенно и может считаться одним из важнейших плодов развития человеческой культуры. Она возникла как свойство коллективной психической деятельности, что ни в малой степени не утратило своего значения и по сей день. Коллективному характеру восприятия спектакля огромное значение придавал К. С. Станиславский: «Насыщенная атмосфера спектакля развивает заразительную массовую эмоцию. Зрители, взаимно гипнотизируя друг друга, тем самым еще сильнее развивают силу сценического воздействия»<sup>1</sup>. Реакция одного зрителя как бы координируется реакцией всего зрительного зала, и это общее эмоциональное впечатление от спектакля для каждого отдельного зрителя, как правило, является определяющим.

Как же возникает сопереживание? Б. Брехт, считавший, что сопереживание в театре вредно, так как, по его мнению, оно мешает постижению зрителем идеи произведения, именно в силу своего отрицательного отношения к явлению сопереживания, может быть, более, чем кто-либо другой, занимался изучением этого эффекта, сделав ряд важных наблюдений. Для Брехта первопричиной возникновения процесса сопереживания зрителя герою служит прием перевоплощения актера в играемый образ по законам системы К. С. Станиславского. «Вживание, — пишет Брехт, — вот краеугольный камень господствующей эстетики... Актер подражает героям (Эдипу или Прометею) и делает это с такой убедительностью, с такой силой перевоплощения, что зритель подражает в этом актеру и таким образом начинает обладать переживаниями героя»<sup>2</sup>. И далее: «Усилия актера перевоплотиться в персонаж пьесы вплоть до утраты собственного «я»... служат возможно более полной идентификации зрителя с персонажем или его антагонистами. Само собой разумеется, Станиславскому тоже известно, что говорить о цивилизованном театре можно только тогда, когда эта идентификация не является полной: зритель не перестает сознавать, что он в театре. Иллюзия, которой он наслаждается, осознается им как таковая. Идеология трагедии живет этим желанным противоречием... Однако и другая манера игры, не стремящаяся к идентификации зрителя с актером (и называемая нами «эпической»), также не заинтересована в полном исключении идентификации»<sup>3</sup>.

Таким образом, очевидно, что сам Брехт указывает на то обстоятельство, что обе театральные системы строятся на использовании одного и того же свойства театра — на двойственности зрительского восприятия. Правда, Брехт нигде не ставит способ перевоплощения актера в образ в прямую зависимость от жанра спектакля, если не считать процитированный выше намек на требование полного перевоплощения в трагедии, что тоже очень существенно. Главная ценность открытия Брехта состоит в том, что он указывает на возможность театра устанавливать различные способы взаимоотношений со зрителем: от тенденции Станиславского к тому, что «зритель должен забыть, что он в театре», до требования самого Брехта о том, что «зритель не должен ни на миг забывать, что он в театре». Все рассуждения Брехта доказывают, что характер взаимоотношений театра со зрителем зависит от способа воплощения образа актером, от манеры актерской игры.

Вероятно, нет ни одного теоретика театра, который, рассуждая о проблеме воплощения жанровых особенностей спектакля в актерской игре, не говорил бы о том, что каждому жанру свойственна своя природа чувств и страстей. Вот, например, высказывание Г. Н. Бояджиева: «Каждый жанр имеет

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1954-1961 Т 6 С 24

<sup>2</sup> Брехт Б. Театр. М., 1965. Т. 5/2. С. 34.

<sup>3</sup> Там же. С. 135-136.

свою эмоциональную партитуру, свой тип переживаний, их качество и меру. Поэтому нельзя, например, природу страстей драматических вводить в жанр комедийный и наоборот»<sup>1</sup>. Такая точка зрения как бы общепринята. И в то же время, когда заходит речь о методологии актерского творчества, положение это почему-то уходит из поля зрения исследователей. Получается, что сценическое действие и другие элементы актерской технологии существуют сами по себе, вне жанра и вне тенденции к воздействию на зрителя. Между тем говорить о тех или иных законах актерской профессии в отрыве от условий конкретного драматургического и сценического материала — значит превратить сам метод в некую «отмычку», при помощи которой «взламывается» дверь в любую пьесу, вместо того чтобы каждый раз уметь подобрать к этой двери нужный ключ. Практика убедительно доказала, что законы, открытые Станиславским, имеют всеобъемлющий характер и раскрывают пути к установлению любых форм контакта со зрителем, кроме одной: отсутствия всякого контакта, то есть той театральной системы, которая живет традициями «школы представления» и которую Питер Брук назвал предельно точно: «Неживой театр».

Театр живой, способный к естественному контакту со зрителем, импровизационно откликающийся на дыхание зала, в своей основе имеет перевоплощение актера в образ; при этом взаимоотношения актера с образом могут быть весьма различны, они зависят от жанровых особенностей пьесы и спектакля.

Как известно, перевоплощение достигается актером на основе творческой веры в воображаемую реальность, путь же к вере в жизнь, создаваемую воображением, лежит через магическое «если бы» Станиславского: «Он (актер. — П. П.) не забывает, что окружающие его на сцене декорации, бутафория — не что иное, как декорация, бутафория и т. д., но это не имеет для него никакого значения. Он как он говорит себе: «Я знаю, что все окружающее меня на сцене есть грубая подделка под действительность, есть ложь. Но е с л и бы все это было правдой, вот как я отнесся бы к такому-то явлению, вот как я поступил бы...» И с того момента, как в его душе возникает это творческое «если бы», окружающая его реальная жизнь перестает интересовать его, и он переносится в плоскость иной, создаваемой им воображаемой жизни»<sup>2</sup>. Однако параметры этой воображаемой реальности весьма различны в зависимости от условий жанра. Одно дело — поверить в реальность событий психологической драмы, стремящейся к максимально полному воссозданию жизненной достоверности, другое — трагедии, с ее предельно напряженной событийностью и оторванностью от подробностей быта, и совсем уж иное — комедии. Очевидно, что условия жанра диктуют свои требования к характеру актерской фантазии; «если бы» также претерпевает качественные изменения.

Возьмем комедию (особенно сатирическую). Ее обстоятельства и события таковы, что актеру необходимо проделать некоторое, весьма значительное психологическое усилие, чтобы поверить в ее деформированный, сильно отличающийся от реального условный мир. Дистанция, существующая в комедии между актером и образом, ощущается значительно более явно, чем, например, в психологической драме. Тот факт, что «...какая-то часть его (актера. — П. П.) сознания должна оставаться свободной от захвата пьесой для контроля над всем, что он испытывает и совершает как исполнитель своей роли»<sup>3</sup>, приобретает в комедии особое значение. Более того, работа над комедией требует некоторых особых свойств психического склада личности артиста, определяющих его способность к воплощению этого жанра. Отсюда и деление актеров на амплуа в старом театре. Однако практика школы Станиславского, отрицающей само понятие амплуа, доказывает, что актер, воспитанный этим методом, в принципе способен воплотить жанровые особенности самой разнообразной драматургии, а стало быть, и воплотить сценический образ любой степени художественной условности.

Ярким примером, раскрывавшим суть взаимоотношений актера и его комедийного персонажа, является работа М. А. Чехова над ролью Хлестакова. «Можно вспоминать и вспоминать этого уникального, неповторимого Хлестакова, — пишет М. О. Кнебель, — и в каждом примере будет ни с чем не сравнимое искусство жизни в образе»<sup>4</sup>. И при всем том Чехов лепил своего героя не только «изнутри», но и как бы с некоторого расстояния, что видно хотя бы из знаменитого эпизода с квадратным арбузом. М. Кнебель так вспоминает слова М. Чехова: «Когда я сказал: «На столе, например, арбуз — в семьсот рублей арбуз», — я вдруг понял, что арбуз в семьсот рублей не может быть обычной формы...»<sup>5</sup>. Здесь очень ясно видно, как артист контролирует свое поведение в образе, и именно

<sup>1</sup> Бояджиев Г. Н. Поэзия театра. М., 1960. С. 116.

<sup>2</sup> Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. С. 237-238.

<sup>3</sup> Там же. С. 237.

<sup>4</sup> Кнебель М. О. О том, что мне кажется особенно важным. М. 1971. С. 395.

<sup>5</sup> Там же. С. 390.

этот взгляд на себя «со стороны» подталкивает в определенном направлении деятельность актерской фантазии, а ощущение дистанции между актером и ролью стимулирует импровизацию в комедии.

- Напротив, в трагедии или в романтической драме такое ощущение дистанции мешало бы нормальному творчеству артиста. «Актер, действующий в романтическом плане, чувствует себя по отношению к герою несколько принижено, изображая возвышенный характер, он как бы сознает, что его собственными человеческими средствами этой задачи не выполнить. Для этого необходимо действовать предельно торжественно и величаво, с тем чтобы выразить почтительное отношение актера к герою... «Главенство» образа над актером бывает до такой степени полным, что в иных случаях фальшивая, романтическая манера игры становится свойством личного характера актера, который даже в частной жизни самым искренним образом не может сказать слова в простоте, а все с романтической ужимкой»<sup>1</sup>. Эстетический и методологический вывих губительно отзывается на самой личности художника; что же говорить о его творении!

Найти сегодня настоящего трагического актера, который был бы «на ты» со своим героем, который лично соответствовал бы требованиям, предъявляемым этим жанром, очень трудно. Любопытное наблюдение из педагогической практики: как правило, среди студентов лучшими исполнителями трагических ролей оказываются представители кавказских и среднеазиатских национальностей. Вероятно, свойственное им чувство собственного достоинства, обостренное сознание мужской гордости, черты темперамента делают для них разницу между героическим или романтическим характером персонажа и их представлением о собственном «я» минимальной, что и выражается в большой органичности и искренности исполнения роли.

Совершенно особой подвижности психики и виртуозного владения актерской техникой требует трагикомедия, играя которую артист должен уметь моментально переключаться от полного (трагедийного) слияния с образом к комедийному отстранению от него. Способность играть трагикомедию является показателем высокой степени мастерства артиста, и, пожалуй, только школа Станиславского может вооружить актера необходимыми для этого жанра навыками перевоплощения.

Итак, можно констатировать, что каждый драматургический жанр при своем воплощении требует присущего только ему — и отличного от других — способа перевоплощения. Теперь попробуем перейти от рассуждений об общих проблемах установления того или иного принципа общения со зрителем через характер перевоплощения в образ — к рассмотрению конкретного механизма психотехники воплощения жанра в игре актера.

Логичнее всего начать с анализа проявлений жанра в мотива-ционной стороне процесса сценического действия. Оказывается, характер определения сквозного действия роли, его конечной цели и мотивации непосредственно связан с жанровым решением спектакля. Поступки, совершаемые персонажем, отобраны драматургом. Мотивация же этих поступков, трактовка логики поведения действующего лица — находятся всецело в руках режиссуры, являясь одним из главнейших рычагов воплощения режиссерского замысла спектакля. Именно мотивы, по которым совершаются поступки и действия героя, заставляют нас сочувствовать ему или негодовать по поводу его поведения. Мы считаем, что понятие мотива деятельности соответствует в определенном смысле представлению К. С. Станиславского о сверхзадаче. Известно, какое значение придавал великий мастер точному формулированию сверхзадачи роли. Он писал: «...метаморфоза произойдет и с трагедией Гамлета от перемены наименования его сверхзадачи. Если назвать ее «хочу чтить память отца», то потянет на семейную драму. При названии «хочу познать тайны бытия» получится мистическая трагедия, при которой человек, заглянувший за порог жизни, уже не может существовать без разрешений вопроса о смысле бытия. Некоторые хотят видеть в Гамлете второго Мессию, который должен с мечом в руках очистить землю от скверны. Сверхзадача «хочу спасти человечество» еще больше расширит и углубит трагедию»<sup>2</sup>.

Весьма показательны, как определяет Станиславский сверхзадачи ролей комедийного плана. Так, для Аргана в «Мнимом больном» Мольера сверхзадача формулируется, как «хочу, чтобы меня считали больным», а для Риппафратта в «Хозяйке гостиницы» Гольдони «хочу ухаживать потихоньку (прикрываясь женоненавистничеством)». То есть в определении природы сквозного действия героя комедии уже лежит некая двойственность: он хочет казаться чем-то иным, чем то, что он есть на самом деле. Показательно, что определение сверхзадачи для первой роли — «хочу быть больным», а для второй — «хочу избегать женщин» — вели, по признанию режиссера, к искажению жанра пьес, которые при таком «искреннем» желании героев достичь своих видимых целей теряли свою коме-

<sup>1</sup> Бояджиев Г. Н. Поэзия театра. С. 107-108.

<sup>2</sup> Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. С 336.

дийность, так как очевидно, что в этом случае исчезала необходимая для комедийного спектакля дистанция между актером и образом<sup>1</sup>.

В свою очередь искажение жанровой природы пьесы в спектакле обязательно вызовет перед героем постановку такой сверхзадачи, которой драматург не мог мотивировать поведение этого персонажа. Так, в замечательно интересной по своей экспериментально-исследовательской тенденции постановке «Гамлета», осуществленной Н. П. Акимовым в театре им. Е. Б. Вахтангова, датский принц все свои поступки совершал исключительно с целью захватить трон. При этом он стремился казаться тем, чем по своему существу является Гамлет Шекспира, что и порождало комедийный эффект «очуждения». Особенно не везет в этом умысле чеховским героям (еще бы: Чехов писал «комедии!»), которых режиссура, захлебываясь в пафосе разоблачения, одно время взялась сплошь и рядом превращать в болтунов и бездельников, высокими словами прикрывающих никчемность своего существования и мелочность стремлений. Это ли имел в виду Антон Павлович?

Однако, как можно заметить, в приведенных примерах мотивация действия еще не рассматривается с точки зрения мотивообразующей деятельности подсознания персонажа и ее возможного противоречия с осознаваемой целью. Есть ли здесь какие-либо закономерности? Очевидно, что чем зашифрованнее художественная условность произведения, чем ближе жанр спектакля к психологической драме, тем более конфликт погружается внутрь самого характера. Артисту приходится больше выполнять побочных задач, не связанных непосредственно со сквозным действием роли. И это естественно: в обстоятельствах психологической драмы актер поставлен в условия, требующие от него предельного жизнеподобия поведения.

В этом случае от режиссера и артиста требуется глубочайшее знание психологии, умение в своем анализе дойти до самых потаенных глубин подсознательной жизни персонажа. Классический пример — Шаманов из «Прошлым летом в Чулимске» А. Вампилова. Переживаемая им психическая ситуация обострена до предела. Внешняя вялость, сонливость, декларируемое безразличие ко всему на свете, — скрывает сильнейшие процессы, прорывающиеся наружу внезапными истерическими взрывами, саморазрушительными порывами, алогичными поступками. Состояние это точнее всего образом соответствует явлению, определяемому психологией как фрустрация. «Обычно выделяются следующие виды фрустрационного поведения: а) двигательное возбуждение — бесцельные и неупорядоченные реакции, б) апатия (...); в) агрессия и деструкция; г) стереотипия — тенденция к слепому повторению фиксированного поведения; д) регрессия, которая понимается либо «как обращение к поведенческим моделям, доминировавшим в более ранние периоды жизни индивида (вспомним — Валентина напоминает Шаманову его давнюю любовь! — П. П.), либо как «примитивизация» поведения (...) или падение «качества исполнения»<sup>2</sup>. — Не правда ли, все признаки совпадают с поразительной точностью! Далее: «...необходимым признаком фрустрационного поведения является утрата ориентации на исходную, фрустрационную цель (...), этот же признак является и достаточным...» — фрустрационное поведение не обязательно лишено всякой целенаправленности, внутри себя оно может содержать некоторую цель (скажем, побольнее уязвить соперника в фрустрационно спровоцированной ссоре). Важно то, что достижение этой цели лишено смысла относительно исходной цели или мотива ситуации»

Исходная цель Шаманова — попытка добиться справедливости — утратила всякий смысл в результате его отстранения от дел и перевода в Чулимск. Выражаясь научным языком, цель была «фрустрирована». Она вытесняется из сознания, изгоняется оттуда самим героем, но продолжает бессмысленную и разрушительную деятельность в качестве подсознательного мотива. Осознаваемые цели, которые возникают теперь на жизненном пути Шаманова, не несут в себе «смыслообразующего» начала, отсюда и та тяжесть, с которой переживается им случившаяся жизненная катастрофа. Все действия, совершаемые Шамановым, направлены на то, чтобы обрести новый смысл бытия, однако это лишь иллюзия, усугубляющая психическую травму: утраченную гармонию не вернут ни Кашкина, ни Валентина, ни самоубийственная стычка с Пашкой. Проанализировать роль Шаманова — это найти в каждую секунду его сценической жизни тайную связь между внешним действием и противоборствующим ему подспудным мотивом. Это весьма тонкая и кропотливая работа, в процессе которой приходится порой сильно «поломать голову».

Такая усложненность действенной структуры чужда произведениям, жанр которых диктует гораздо более жесткий принцип отбора и формирования материала. Именно по этой причине анализировать действие трагедии или сатирической комедии несравненно легче, чем усложненную психоло-

<sup>1</sup> См. Там же. С. 336-337.

<sup>2</sup> Василюк Ф. Е. Психология переживания. М., 1984. С. 39.

гическую структуру событийного ряда драмы, подражающей действительности. Подсознательные мотивы уступают место вполне осозанным целям, поведение героев становится более целостным, и уже внутренняя борьба в характере героя, если она вообще имеет место, переходит в качество борьбы вполне сознаваемых действующим лицом целей и задач. Гарпагон знает, что он скуп; Макбет прекрасно понимает, как свое стремление к власти, так и мотивы, противоречащие этому стремлению.

Пожалуй, один только «Гамлет» стоит особняком во всей мировой трагедийной драматургии. Именно особенности характера героя делают трагедию Шекспира явлением поистине уникальным. Ни древней трагедии греков, чьи абсолютно целостные герои не знают никакой двойственности, ни персонажам трагедий Корнеля или Расина, разрываемым борьбой «чувства и долга», ни абсолютному большинству героев того же Шекспира не свойственно противоречие подсознания и действенной цели. Сквозное действие трагического героя — это тот самый случай, который определяется психологией как «поглощение мотива целью», «приобретение целью самостоятельной побудительной силы», «превращение цели в мотив-цель». Противоречие бессознательного и сознаваемого возможно только временное. Например, Ромео, которого шекспироведение так любит сравнивать с Гамлетом, живет раздвоенной жизнью (и в это время он, действительно, близок Датскому принцу), как мы уже имели возможность убедиться, только в первых сценах трагедии. Встреча с Джульеттой «актуализирует» подсознательный мотив, который обретает смысл в целеустремленном, страстном порыве к соединению с любимой; с этого момента Ромео перестает быть «Гамлетом». И только сам Датский принц от начала до конца пребывает в состоянии раздвоенности, его тайные побуждения так и остаются не выявленными. Характер Гамлета поставил перед драматургом сложнейшую задачу: создать трагедию, в центре которой стоит по существу драматический герой. Задачу эту Шекспир выполнил виртуозно, призвав на помощь весь арсенал литературных средств и приемов, поднявшись как поэт на недостижимую высоту. При чтении пьесы оставляет глубоко трагическое впечатление, — гораздо труднее добиться такого же эффекта при постановке: характер главного героя сопротивляется требованиям жанра.

В комедии же, наоборот, содержание подспудных мотивов отнюдь не стремится слиться с целью, однако оно совершенно явно выходит наружу. Комедийные герои откровенно «выбалтывают» свои «секреты», которые, приходя в противоречие с видимыми целями, разоблачают героя, вызывая соответствующую реакцию зрителя. Именно это обнаружение подсознательных мотивов комедийных персонажей описано Станиславским в примерах определения сверхзадач Аргана и Риппаф-ратта. Герои лирической или героической комедии, которые должны вызывать наше сочувствие, осуществляют ту же операцию путем самоиронии, как бы отстраняясь от собственных желаний, осознавая и анализируя их, препарируя их на глазах у зрителя. Идеальным примером здесь может служить Сирано де Бержерак Э. Ростана: собственное уродство и связанный с ним комплекс, безнадежная любовь и роль «голоса» возлюбленного Роксаны, — все это становится поводом для блестящего остроумия поэта.

Соответственно с изменениями деятельностной структуры под влиянием жанра происходит вполне определенная трансформация «второго плана» спектакля, без которого в современном театре немислимо существование артиста ни в каком жанре. Однако с повышением меры жанровой условности «второй план» становится значительно более легко читаемым, проще расшифровывается, чем «второй план» психологической драмы, где он лишь эмоционально угадывается, но в значительной степени остается загадкой для зрителя, и это логично! Трагедия требует максимального сопереживания, а оно не может быть достигнуто, если герой недостаточно понятен и, стало быть, чужд зрителю. Комедийное отстранение от героя также возможно лишь в случае однозначной ясности для зрителя мотивации поведения персонажа. В психологической драме, как и в реальной действительности, внутренняя жизнь человека для нас лишь приоткрывается в своих проявлениях, оставаясь во многом труднодоступной нашему пониманию и допускающей весьма многозначные толкования.

Теперь посмотрим, что происходит с другими (может быть, не столь масштабными, как сверхзадача, но не менее существенными) элементами актерской технологии — в условиях различных жанров.

Всякий творческий процесс, всякое действие начинается с внимания. М. О. Кнебель характеризует этот элемент как «первое колечко невидимой цепи, за которое мы пытаемся зацепить жар-птицу творчества»<sup>1</sup>. Неверная направленность внимания, несосредоточенность или, наоборот, излишняя его сконцентрированность обязательно влекут за собой разрушение всей правды «жизни человеческого духа» роли, а верно найденное артистом внимание даст жизнь всему дальнейшему процессу действия, раскроет смысл образа, сцены. Характер внимания, преобладающий у того или иного персона-

<sup>1</sup> Кнебель М. О. Поэзия педагогики. М., 1976. С. 56.

жа, создаваемого артистом, — различен. Он зависит и от индивидуальных особенностей героя, и от предлагаемых обстоятельств, в которых происходит действие, и от действенных целей роли (а это, как мы уже видели, связано с вопросом жанра), и, наконец, от особенностей жанра спектакля.

В обыденной жизни ситуации полной поглощенности внимания сравнительно редки, и обычно наше внимание (как бы мы ни были увлечены чем-либо) охватывает весьма широкий круг объектов. В условиях сценического действия актер, пользующийся преимущественно произвольным вниманием, подчиненным выполняемой действенной задаче, производит достаточно жесткий отбор объектов, преимущественно связанных с предметом его устремлений. Чем острее мера художественной условности, диктуемая жанром спектакля, тем выше одержимость героя своей сверхзадачей, тем напряженнее внимание героя приковано ко всему, что связано с выполнением цели. Все герои трагедий, сатирических комедий, трагикомедий одержимы своими целями. Внимание их как бы приковано к одной далекой точке, к которой они тянутся изо всех сил.

Характер внимания актера — один из путей создания или разрушения эффекта сопереживания зрителя с героем. Повышенное внимание актера вызывает желание зрителя сосредоточиться на том же объекте, увидеть, услышать то, что видит и слышит актер, то есть, по- существу, взглянуть на события его глазами. Однако яркая сосредоточенность внимания героя на заведомо незначительном предмете и отсутствие внимания к факту значительному производит обратный эффект «очуждения» для зрителя процесса переживания героя и является излюбленным приемом комедии. Вспомним басню Крылова «Любопытный», герой которой воскликнул: «Слона-то я и не приметил!» На повышенном внимании к «фитюльке» построен весь сюжет «Ревизора». Как часто всепобеждающие герои комедий прикуривают от дымящихся фитилей, дремлют на бочках с порохом и совершают другие невероятные поступки.

Здесь мы снова убеждаемся, что произведения комедийного жанра требуют от актера совсем иного настроения психики, нежели трагедия или драма. В самом деле, если характер внимания соответствует значимости происходящего, актер делает определенный шаг по пути вживания в образ. Ему легко поверить в такую логику поведения героя, когда значительный факт вызывает к себе сосредоточенное внимание персонажа, а предмет маловажный для внимания его почти не затрагивает. Совсем иные психологические обоснования требуются от актера, овладевающего логикой заведомого несоответствия качества внимания объекту оценки. Иным, скорее, более рациональным, чем эмоциональным, становится качество магического «если бы», позволяющего актеру овладеть логикой поведения (а, стало быть, — и внимания) своего комедийного героя. В сознании артиста происходит примерно такая операция: «Я — актер, прекрасно вижу, что передо мной пустой человечешко, ничтожество, но как бы я отнесся к нему, если бы я был Городничим, если бы любое проявление этого человечка я истолковывал бы как признак его значительности?» Или: «Я прекрасно вижу, что ко мне на поклон пришел до смерти перепуганный Городничий. Но если бы я сам был перепуган так, что любой поступок Городничего казался бы мне, Хлестакову, угрожающим и суровым?» Таким образом, артист заставляет своего героя поверить в то, во что сам артист никогда не поверил бы в реальной жизни; в чем и проявляется необходимое комедии отстранение актера от образа. Это наблюдение подтверждается рядом психологических экспериментов. Р. Г. Натадзе пишет: «Психологический анализ системы Станиславского и в особенности анализ этой системы «в действии» — на репетициях и в процессе ее преподавания на практических занятиях со студентами театрального института, убедили нас в том, что психологической основой сценического перевоплощения является выработка актером установки на основе воображаемой (подразумеваемой спектаклем) ситуации и затем фиксации этой установки, то есть выработка фиксированной установки в процессе репетиций»<sup>1</sup>. Далее психолог подчеркивает: «...наши опыты были проведены всего над четырьмя комиками и у всех четырех лиц способность выработать установку на основе представления выражена крайне слабо, либо вовсе отсутствует. Возникает вопрос — не является ли это обстоятельство вообще характерным для комиков? Не исключает ли вообще комическая роль подлинного перевоплощения? Не предполагает ли комическая роль вообще показа отношения артиста к персонажу, показа этого отношения публике, а не подлинного перевоплощения?»<sup>2</sup>

Принцип отбора событийного материала в пьесе откровенно-условной жанровой структуры таков, ее предлагаемые обстоятельства таковы, что они не позволяют вниманию героя останавливаться на том, что далеко от цели сквозного действия, чем ближе жанр спектакля к бытовой или психологи-

<sup>1</sup> Натадзе Р. Г. Установочное действие воображения. // Сб. Экспериментальные исследования по психологии установки. Тбилиси, 1958. С. 227.

<sup>2</sup> Там же. С. 287.

ческой драме, тем больше «случайного» входит в круг внимания героя. Так например, событийное содержание «Егора Булычева» могло бы стать основой для трагедии или мелодрамы: здесь и обреченность героя — физическая и социальная, — здесь масштабность желаний и страстей Егора. Но Горький, исследуя действительность самым подробным образом, создает драму. Одним из приемов, употребленных драматургом для создания жизнеподобия пьесы, является сосредоточение внимания Булычова на мельчайших подробностях быта. Булычов замечает все: очки Варвары («Врешь, что глаза требуют, для моды носишь»), перемены своей внешности («И рожа, брат, у тебя не твоя какая-то!»), внешность Трубача («Н-ну... неказист»). Более того, Горькому важно, что Егор сам понимает это свое качество: »Булычов (оглядывается, усмеяется, бормочет). Отец... Павлин... Филин... Тебе, Егор, надо было табак курить. В дыму легче, не все видно...»

Но и в тех случаях, когда драматург не подчеркивает специально, как это делает Горький, способность героя замечать множество деталей, не связанных, казалось бы, непосредственно с его действенной линией, актер и режиссеры, работая над психологическим спектаклем, должны разрабатывать подробную партитуру многослойного внимания персонажа, добиваться такого существования в образе, когда внимание начинает отмечать не только основные объекты, но и второстепенные, что придает действию тончайшую нюансировку и жизнеподобие.

С характером внимания неразрывно связан процесс оценки действительного факта. Здесь, на стыке желания персонажа добиться достижения цели и восприятия условий, способствующих или препятствующих этой цели, рождается у актера импульс к активному действию, потому-то так важен момент оценки им всякого обстоятельства и факта. В оценке проявляется и характер отношения героя к тому или иному факту, событию, повороту сценического действия. Именно в момент проявления отношения персонажа к чему-либо перед зрителем раскрывается деятельность его сознания, приоткрывается мир его скрытых побудительных мотивов, делается понятным его характер.

То, как оценивает герой действительный факт, может совпадать, а может и не совпадать с ощущением значимости этого факта для зрителя. Отсюда еще одно свойство «оценки» — способность активизировать или разрушать процесс зрительского сопереживания. Если Гамлет отнесется к событию — появлению Тени отца — с меньшим ощущением значимости происходящего, чем зритель, то зритель такому Гамлету не поверит и сопереживать ему не сможет.

Придавая оценке героем факта или события тот или иной характер, режиссура и исполнитель проявляют тем самым свое отношение в этому герою. Оценка Городничим и чиновниками события: «К нам едет ревизор!» — дана уже Гоголем, и в этой реакции, ясной из текста пьесы, перед нами раскрывается суть гоголевских героев и их страх перед возможной расплатой за грехи. Однако в спектакле эта оценка может проявиться по-разному. Чем острее комедийность жанрового решения спектакля, тем значительно больше должен быть гиперболизирован в своих проявлениях результат этого события, тем большую панику оно должно было вызвать. И, наоборот, чем ближе решение жанра «Ревизора» к социально-бытовой комедии, тем менее значительна реакция, тем она »деловитее». Что-то вроде: «Ревизор так ревизор. Не первый и не последний, выкрутимся как-нибудь».

Из этого следует, что для воплощения особенностей жанра спектакля актер должен, оценивая всякий факт сценического действия, соотносить свою оценку не только с логикой характера своего персонажа, но и с мерой эмоциональной отдачи, диктуемой условиями жанра. Именно поэтому водевиль, принадлежащий к формам самого простейшего комизма, требующий яркости и «наивности» оценок, искренности в самых невероятных и нелепых положениях, всегда считался превосходной школой актера.

В условиях жанра психологической драмы, где внешнее проявление движений человеческой души не выходит из границ жизненного правдоподобия, оценка тоже играет огромную роль в раскрытии для зрителя характеров героев спектакля. Ведь и в реальной жизни для каждого из нас значимость одного и того же факта весьма различна. В этом различии оценок проявляется индивидуальность человеческого характера. Чтобы убедиться, как ярко может это обстоятельство быть использовано для характеристики персонажа, достаточно вспомнить чеховского Андрея Прозорова из «Трех сестер», играющего на скрипке во время пожара.

Говоря об оценке, приходится еще раз вернуться к мысли о том, что каждому жанру — в зависимости от меры его художественной условности — свойственна своя природа событийности. Именно характер событийности диктует всю систему оценок спектакля. Психологическая драма, с ее размытостью границ события, склонностью важнейшие события вообще отыгрывать за кулисами, — требует от актера на протяжении многих эпизодов нести «шлейф события» и в его свете оценивать от имени персонажа факты сценического действия. Жанры же, в которых одно событие моментально сменяется другим, не менее важным, требуют от актера повышенной восприимчивости, способности

мгновенно перестраиваться и точно ориентироваться в постоянно меняющихся обстоятельствах спектакля.

Если «внимание» и «оценка» являются теми элементами, которые более относятся к внутренней, скрытой стороне психологического процесса, то «приспособление», оказывающееся и результатом, становится тем элементом, где наиболее наглядно видно влияние жанровой интенсивности на характер действия. «Приспособлением (...) мы будем называть как внутренние, так и внешние ухищрения, с помощью которых люди применяются друг к другу при общении и помогают воздействию на объект»<sup>1</sup>.

Отбор приспособлений — яркий способ выражения авторского отношения режиссера и актера к своему герою. Чем интенсивнее жанровая условность, тем «нагляднее» приспособление, поднимающее в наших глазах героя до высокого пафоса, ужасающее нас, если герой трагедии — злодей, или комически дискредитирующее персонаж, вызывающий насмешку автора, а в другом случае заставляющее отнестись к нему с сочувственным юмором.

Особенно явно влияние жанра спектакля на приспособления в тех случаях, когда театр повышает степень жанровой условности произведения по сравнению с уровнем условности, заданным драматургом.

В комедии Островского «Лес» купец Восмибратов, отдавая под воздействием упреков Несчастливцев а деньги Гурмыжской, ограничивается тем, что, согласно ремарке, сначала «вынимает бумажник и бросает его на стол», а затем «отсчитывает деньги», то есть совершает поступки, не выходящие за пределы бытового правдоподобия. Сцена эта в спектакле В. Э. Мейерхольда, исполнявшаяся Б. Е. Захавой и вошедшая в историю театра, выглядела так: Восмибратов, обиженный словами Несчастливцева, швырял деньги, потом сбрасывал шубу, пиджак, снимал сапоги. Мало того, он еще заставлял раздеваться своего сына Петра<sup>2</sup>. В бытовом психологическом спектакле же, решенном в остро гротескном ключе, такое приспособление вытекает из самой логики жанра.

Гротеск — не обязательно проявление комедийного преувеличения, возможен и гротеск трагический. «...Настоящий гротеск — это внешнее, наиболее яркое, смелое оправдание огромного, всеисчерпывающего до преувеличенности внутреннего содержания. Надо не только почувствовать и пережить человеческие страсти во всех их составных всеисчерпывающих элементах, — надо еще сгустить их и сделать выявление их наиболее наглядным, неотразимым по выразительности, дерзким и смелым, граничащим с шаржем. Гротеск не может быть непонятен, с вопросительным знаком. Гротеск до наглости определен и ясен»<sup>3</sup>.

Известно, что одним актерам более свойственно переживание драматическое, позволяющее находить точные и выразительные бытовые приспособления. Для этого им, по большей части, нужна опора на физические действия, на работу с предметами. Оторвавшись от почвы быта, такие артисты порой оказываются беспомощными, им трудно оправдать поведение героя, действующего по законам сценического гротеска. Напротив, актер, великолепно оправдывающий самый неожиданный гротескный рисунок, часто как бы увядает, попав в обстоятельства бытового спектакля. Это свойство актерского таланта зависит от психического склада его личности, от того или иного способа перевоплощения в образ. Идеальным можно признать актера, обладающего повышенной подвижностью психического аппарата, способностью легко переключать себя из одного типа перевоплощения в другой, находить каждый раз новые, тонкие соотношения вживания и «очуждения», диктуемые особенностями жанра пьесы и спектакля.

Станиславский подчеркивал значение деятельности подсознания артиста в рождении им всякого приспособления: «...неожиданные приспособления мы встречаем у больших талантов. Но даже и у этих исключительных людей они создаются не всегда, а в моменты вдохновения. Что касается подсознательных приспособлений, то мы их встречаем на сцене несравненно чаще. Я не берусь производить анализ для определения степени подсознательности каждого из них. Скажу только, что даже минимальная доза такой подсознательности дает жизнь, трепет при выражении и передаче чувства на сцене»<sup>4</sup>. Очевидно, что для активизации работы подсознания артиста в области поиска и оправдания приспособлений значительную роль играет сознательная установка на воплощение жанровых особенностей произведения. Именно она побуждает творческую природу артиста вести поиск в определенном направлении, стимулирует рождение одних приспособлений и заставляет отказаться от

<sup>1</sup> Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. С 256.

<sup>2</sup> См.: Встречи с Мейерхольдом. М., 1967. С. 268-269.

<sup>3</sup> Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. С 256.

<sup>4</sup> Там же. Т. 2. С 286.

других.

Возможно, именно этот принцип сознательной установки на поиск сценической формы актерского существования, на предельное выражение внутренней сути образа в остром гротескном рисунке, — составляет основу достижений вахтанговской школы. Опираясь на воспоминания М. Синельниковой, Ю. А. Смирнов-Несвицкий пишет: «...в последних своих спектаклях Вахтангов строил человеческие отношения не как «обыденные, бытовые», но это не означало, что Вахтангов игнорировал психологию, внутренний мир человека, напротив, в спектаклях фантастического реализма он «углублял человеческую натуру»<sup>1</sup>. При этом исследователь обращает наше внимание на то, какую существенную роль в этой работе играет элемент, отвечающий на вопрос: «как я делаю», а именно — приспособление<sup>2</sup>.

Здесь мы прикасаемся (пока только в порядке робкой гипотезы — не более) к интереснейшей проблеме взаимодействия анализа деятель-

454

ности подсознания персонажа и работы творческого подсознания артиста. Режиссер, обращаясь к сознанию артиста, определенным образом разбирая процессы, происходящие в сознательной и подсознательной сферах психической жизни героя, нацеливает исполнителя на должное качество его взаимоотношений с ролью. Подсказанные режиссером приспособления создают необходимую почву для пробуждения творческой природы артиста, его фантазии, интуиции, подсознания. Поиск формы, таким образом, опирается не просто на интуитивное «фантазирование», он строится на основе анализа деятельностной структуры, проведенного в определенной системе мотивации поведения персонажа, принципы которой диктуются жанром, что открывает возможность конкретизации творческого процесса, мобилизует личностный потенциал исполнителя.

Выражаясь в определенном характере приспособлений, избираемых актером в той или иной роли, жанр определяет и систему общения героев спектакля, так как всякое приспособление одного из партнеров вызывает в пьесе ответное приспособление — другого. И если два партнера в общении друг с другом будут действовать, не учитывая условий жанра, произойдет явная сценическая бессмыслица.

Именно через элемент общения какой-то свой, мудрый подход к проблеме жанра нащупывал С. М. Михозлс. Во всех его рассуждениях о жанре постоянно варьируется одна и та же мысль, доведенная до четкой формулировки: «Жанр определяется идейным принципом, положенным в основу системы взаимоотношений действующих лиц»<sup>3</sup>. При этом можно утверждать, что для Михозлса жанровые особенности пьесы и спектакля не замыкались внутри только системы взаимоотношений действующих лиц, но включали в свою орбиту и взаимоотношения артиста со зрителем: «Задача по отношению к зрительному залу у меня, автора, такая: не я Шимеле Сорокер, а ты, зритель, Шимеле Сорокер, не я Вениамин, а ты Вениамин, не я Менахем-Мендель, а ты Менахем-Мендель, я тебя раскрываю. Такое «превращение» зрителя в мой образ, который идет за мной, который страдает со мною, — самая желанная цель для актера»<sup>4</sup>. Здесь есть колоссальный материал для размышлений по поводу того, как осуществляется вовлечение зрителя в процесс действия. И снова Михозлс возвращает нас к проблеме общения: «Кто такой партнер, между прочим? Партнер — это самый страстный зритель. Партнер — это делегат зрительного зала к тебе на сцену». И далее: «Вместо того чтобы непосредственно обращаться к залу, лучше возможно более активно обращаться к делегату зрительного зала — к партнеру. Тогда возникает то самое чувство соучастия, которое необходимо»<sup>5</sup>. Таким образом, столь важный фактор формирования характера зрительского восприятия, как вовлечение зрителя в процесс сопереживания героям спектакля (или, наоборот, — их «очуждение»), решается во многом через создание соответствующей системы общения партнеров друг с другом и друг через друга — со зрителем.

В чем же различие систем общения партнеров в спектаклях различных жанров?

Драма, претендующая на жизненную достоверность, требует от актера как бы не учитывать присутствие зрителя. Тут партнер, действительно, становится «делегатом зрительного зала». Только воздействуя на партнера, актер воздействует на зрителя. В этом ему помогает драматургия (особенно современная), так как драма стремится избегать всякого рода условно-театральных приемов.

<sup>1</sup> Смирнов-Несвицкий Ю. А. Вахтангов. Л., 1987. С. 237.

<sup>2</sup> Там же. С. 233.

<sup>3</sup> Михозлс С. М. Статьи. Беседы Речи. М., 1964. С. 243.

<sup>4</sup> Там же. С. 78.

<sup>5</sup> Там же. С. 76.

В трагедии дело обстоит уже сложнее. Помимо сцен, где воздействие на партнера осуществляется по тем же законам «четвертой стены» (разумеется, с учетом требований жанра и стиля), настоящая трагедия обязательно подразумевает монологи героев, являющиеся как бы произнесенными вслух их мыслями и внутренними переживаниями. Это уже откровенно условный прием, полностью разрушающий логику бытового правдоподобия. Здесь у актера нет прямого объекта воздействия, он сам по себе. Оставшись один на сцене артист начинает искать себе партнера. Кажется, вполне логично допустить, что этим партнером должен стать зритель. Однако, как только герой трагедии вступит в общение с залом, — моментально разрушится процесс сопереживания, исчезнет напряжение трагедии. Исключение составляют только те случаи, когда произнесение монолога «в зал» может быть оправдано предлагаемыми обстоятельствами и зритель условно становится участником действия, представителем того «народа», к которому обращен монолог. (Например, речь Антония над прахом Цезаря в «Юлии Цезаре» Шекспира). Во всяком другом случае трагедийный монолог — дело абсолютно интимное, «свидетели» здесь просто неуместны. Более того, именно в момент произнесения монолога, когда зритель смотрит на мир глазами героя, сопереживание становится наиболее интенсивным. И не дай Бог, если в этот момент Гамлет спросит у зрителя, «быть ему или не быть?» — Тогда конец трагедии!

Иное дело, монолог в драме. В этом жанре он сегодня воспринимается как художественная архаика и обычно требует бытовой мотивировки. Так, Зилов в «Утиной охоте» Вампилова произносит свой монолог перед закрытой дверью, думая, что за дверью стоит его жена. Чехов, свободно пользовавшийся монологами в «Иванове» и в «Дяде Ване», в «Трех сестрах» дает только один монолог — Чебутыкина. Монолог этот уже имеет некоторое бытовое и психологическое оправдание: Чебутыкин абсолютно пьян. В современном спектакле сценическое решение монолога в драме очень трудно, так как условность приема не вписывается в художественный принцип жанра. Поэтому так часто сегодня эти монологи урезаются, сокращаются, даже вообще вымарываются.

А вот для комедии присутствие зрителя в зале — естественное и необходимое условие действия. Герой комедии имеет полное право обратиться с монологом прямо к зрителю — и это будет абсолютно логично. Более того, даже воздействуя на партнера, он должен быть в состоянии в любой момент отвлечься от него и прокомментировать для зрителя происходящее на сцене. Старая комедиография поддерживала это качество актерского самочувствия специальными репликами «в сторону».

Особенно сложна в этом отношении трагикомедия, не позволяющая актеру постоянно существовать в одной системе обеспечения с партнером. Он вынужден то проживать действие по законам «четвертой стены», воздействуя на зрителя строго через партнера, то производить некий психологический «сброс» и включать зрителя в систему объектов внимания своего персонажа.

И только одно качество общения в современном театре остается общим для всех жанров: воздействие должно быть подлинным, продуктивным и целенаправленным. Импровизиционность общения партнеров, рождающаяся от подлинности воздействия и восприятия, стала правилом всякого живого театра, всякого сценического жанра.

Можно смело утверждать, что не существует ни одного процесса в сценической технологии, который не претерпевал бы при своем исполнении определенной трансформации в зависимости от условий жанра спектакля. Во всех случаях трансформация эта осуществляется с соблюдением той же закономерности, что и в рассмотренных нами случаях: она всегда подчиняется той или иной тенденции создания определенного характера контакта со зрителем.

Взять такое важнейшее понятие, как предлагаемые обстоятельства. Г. А. Товстоногов пишет: «Подлинное перевоплощение достигается за счет накопления и точнейшего отбора предлагаемых обстоятельств, овладевая которыми, артист естественно подходит в диалектическому скачку от «я» актера к образу». И далее: «Вряд ли можно добиться хороших результатов, если определять предлагаемые обстоятельства для шекспировской хроники так же, как для чеховской пьесы. Что будет важно для Чехова, убьет Шекспира. Природа чувств будет ускользать от исполнителей, действие станет целенаправленным и неконкретным». Отбор предлагаемых обстоятельств, производимый режиссером, неизбежно диктуется логикой жанра, так как это не только необходимое условие поиска способа перевоплощения артиста в роль, но и подступ к образу мира, каким он видится режиссеру сквозь призму драматургического произведения.

Также трудно допустить, что актер, играющий пушкинского Скупого рыцаря, будет фантазировать в том же направлении, что актер, играющий Плюшкина, хотя в обоих случаях речь идет о скупости, а актриса, играющая Диану в «Собаке на сене» Лопе де Вега, станет представлять своих женихов так, как они представляются Агафье Тихоновне из гоголевской «Женитьбы», хотя и у той и у другой одна проблема: к ним сватаются. Значит, и эта сугубо внутренняя работа актера непосредственно свя-

зана с жанровым решением спектакля. Отбор видений может способствовать вживанию в образ героя, а может, наоборот, вызвать отношение артиста, требующее иронической или саркастической манеры исполнения.

Мы видим, что характер взаимодействия актера со зрительным залом готовится всеми составными частями действенного процесса. На уровне любого из этих элементов мы наблюдаем властное воздействие жанра, в той или иной степени трансформирующее проявление любого качества актерской психотехники. При этом следует еще раз подчеркнуть, что художественно-обусловленное отклонение характера поведения человека по логике жанра от бытового правдоподобия не есть формальное ухищрение, не связанное с органикой человеческой психики. Актер может быть фальшив, сохраняя видимое жизнеподобие действия, а может быть правдив и искрен в самом остром гротескном рисунке.

Все вышеизложенное убеждает нас в том, что жанр реализуется не столько внешними формальными ухищрениями, сколько определенными психотехническими приемами, имеющими вполне закономерный характер.

## Из дипломных работ выпускников режиссерского факультета (режиссерские экспликации)

### А. Васильев (1993) «СМЕРТЬ» ВУДИ АЛЛЕНА

Для постановки мною была выбрана пьеса Вуди Аллена «Смерть». С руководством театра мы оговаривали только сроки и бюджет. Здесь не возникло проблем — мы шли навстречу друг другу. Могу сказать, что мне и моей работе в этом театре повезло. Пьеса прекрасно разошлась в труппе, мало этого, там нашлось два похожих актера — что необходимо по сюжету.

Основная трудность работы приглашенного режиссера заключена в незнании труппы. Это, то есть знакомство, притирка, выработка, насколько это возможно, единого профессионального языка и съедает основное время и силы. Построение пьесы Вуди Аллена дополнительно затрудняло работу, потому что в каждом из девяти эпизодов появляется новый персонаж и значит новый артист, присутствовавший только на читке и ничего не усвоивший, кроме общих мест, а значит и выработка единого профессионального языка начиналась сызнова.

Пьеса Вуди Аллена «Смерть» построена как детектив, но детектив легкий и комичный, хотя и оканчивающийся смертью героя. Она может и должна без труда восприниматься самыми разными людьми. И все же — это Америка! Это клише, это стереотип, это — кино. Наша Америка — это кино. Мы не умеем это играть, но нам этого очень хочется. Здесь кроется еще одна профессиональная проблема. Мы не можем играть про Америку, можем играть только про себя, но дело-то происходит в Америке! У героев американские имена, они живут в другом мире и даже в другом полушарии, в конце концов, у американцев есть достоинство, чего начисто лишены мы — бывший советский народ. У нас — горькое, больное самолюбие. Достоинство приходится воспитывать в артистах и в самом себе. Не знаю, насколько это удалось. Возможно, не удалось совсем.

В пьесе Аллена, кроме ее легкого, динамичного пространства и юмора, меня увлекла мысль, за которую я зацепился и пытался зацепить актеров. Мысль простая, но не бесспорная. А именно? Каждый из нас чрезвычайно занят! До невозможности, ужасно, бесконечно занят! Своей работой, домом, собакой и так далее. В данном случае герой занят работой, он — коммивояжер, он весь в работе. Для него на свете только и есть, что его работа. Он не замечает даже собственную жену, ибо и она — часть этой всепоглощающей работы! Она подает яичницу с беконом ровно в 7. 30 утра, и это не может измениться, иначе — катастрофа! Нарушится цепь, голодный коммивояжер не сможет функционировать. На первый взгляд все вышеозначенное — нормально. Об этом можно только мечтать. Да! Но все же за стенами — жизнь и смерть. И если кого-то убили или вообще что-то стряслось прямой нашей вины в этом нет, но, не замечая этого, не реагируя на это — мы рискуем, рано или поздно, сами стать жертвой. Конечно, Вуди Аллен не призывает патрулировать улицы или на общественных началах проверять билеты в транспорте в часы пик. Далек от этого и я. И все же... Нельзя не замечать нищей старухи, раздавленной кошки, не знающего границ хамства. Что же делать? Лезть во всякую пьяную драку? Завещать все нажитое нищим и голодным, а не своим детям? Линчевать таксиста, раздавившего кошку? Вопрос остается. Ясно одно — необходимо откликаться так или иначе. В пьесе героя вытаскивают ночью из постели и принуждают-таки ловить маньяка-убийцу, о котором он и слыхом не слышал и который в финале героя убьет. Убьет этого беззащитного, близорукого человека, обреченного в таком деле с первых минут... Но вопрос, повторяю, остается. Да, это забота властей, полицейских, но это касается всех. Об этом неприятно говорить, этим противно заниматься, но... — и снова все с начала — во прос не решен.

Несколько слов о ходе работы, о процессе, о неожиданностях. Совершенная неожиданность: сильные артисты в маленьком, провинциальном ТЮЗе. К этому, честно говоря, я был готов меньше всего. Я настроился на преодоление, на раскачку не желающих работать людей, обремененных сонмом житейских проблем, на бесконечное словогово-рение.

Короче, я думал — им не до меня, не до моих экзерсисов и впечатлений. Я ошибся. В большинстве своем это оказались профессионалы, давшие мне уроки терпения и терпимости, уроки профессии.

Отправной точкой в решении пространства являлась нищета. Я не преувеличиваю — нормальная нищета театра. Мы искали решение, которое будет выразительным и стоит будет «руль в базар-

ный день». И мы его нашли. Не бог весть какое оригинальное, но чистое и манящее. Это были три фонарных столба и уличная лавка, служившая еще и постелью в начале спектакля. Правда, когда столбы были готовы и впервые поставлены на сцену — я ужаснулся, так это было кисло и неинтересно. И вот именно здесь я оценил присутствие в работе хо-

рошего, профессионального художника. На следующей репетиции столбы, наконец, были размещены по площадке им самим, был выставлен свет и — произошло маленькое чудо. Пространство обрело глубину, драматичность, вкус, цвет и даже «запах».

Прекрасно, на мой взгляд, были решены художником костюмы, создавшие в спектакле особую атмосферу. Возникла драматургия цветов и стилей.

Может показаться, что я не испытывал совершенно никаких трудностей, но это неверное ощущение. Теперь, по прошествии времени, я могу об этом говорить. Что я имею в виду? Все, что входит в понятие «школа» — решение, разбор, работа с актером, умение и возможность добиваться задуманного, вкус и чувство меры — все это мне удается в той или иной степени. Не удается то, потребность в чем я испытывал в институте и чего не мог сформулировать. Форма. Важнейший, на мой взгляд, компонент любого сценического действия, любого искусства. Мы так стремимся к сути происходящего, что зачастую забываем, что содержимое должно все же находиться в каком-то сосуде. Вопрос второй — каков будет этот сосуд? Квадратный или круглый, высокий или низкий, но содержимое должно быть помещено во что-то. Оно должно обрести точную форму.

### **А. Калинин (1993)** **«ОЛЕ-ЛУКОЙЕ» Х. АНДЕРСЕНА**

Принцип развития сна стал ведущим мотивом образного решения будущего спектакля. Все три действия пьесы были более строго закреплены в своей стилистике — от уютного, домашнего «диккенсовского» первого действия, через пугающий, маскарадный, «гофмановский» бал второго действия, к кошмарному, мистическому третьему действию. При этом основные декорационные элементы перетекали из картины в картину, видоизменяясь в зависимости от стилистического накопления данного действия. Этот же принцип замещения позволил сократить количество персонажей до 11 человек, которые как бы «двигались сквозь сон», изменяя свой облик в связи со стилистикой данного действия. Все они имели прообразы в реальной жизни Кристиана и принимали различные облики в его сне, за исключением Марии и Бабушки. Все остальные сквозные персонажи, заявленные как жители Копенгагена и соседи Кристиана, надев маскарадные маски на «гофмановском» балу, увлекали Кристиана от Бабушки и Марии в блестящее и опасное кружение бала, а позже, превратившись в чудовищ и мистических персонажей третьего действия, окончательно отрывали Кристиана от Бабушки и Марии. И, наконец, была сделана попытка превратить персонаж Оле-Лукойе в существо, поддерживающее контакт этого идущего спектакля — сна со зрительным залом, для чего были написаны несколько интермедий для Оле-Лукойе на материале андерсеновских «Сказок и историй». Оле-Лукойе, открывающий и заканчивающий спектакль, а также объявляющий действие после антракта; Оле-Лукойе, поддерживающий и контролирующий ритм восприятия зрителем данного спектакля, — такой Оле-Лукойе, по моему мнению, мог оправдать название этого спектакля.

Уже при первых прочтениях пьесы «Оле-Лукойе» определился круг проблем, связанных с литературно-драматургическими недостатками текста. Во-первых, несмотря на название пьесы, место, занимаемое в пьесе персонажем Оле-Лукойе, крайне невелико и узко функционально — Оле-Лукойе начинает и заканчивает сон Кристиана, появляясь на сцене в двух микроскопических эпизодах. Во-вторых, сам принцип динамики, движения сна Кристиана, за исключением нескольких ремарок, слабо намечен драматургом, хотя именно развитие этого сна составляет большую часть пьесы (половину первого действия, все второе и почти все третье действия).

Вообще проблема нахождения в процессе репетиции характера контакта со зрительным залом и закрепления его в построении спектакля на сценической площадке показалась мне одной из интереснейших проблем сегодня.

Для меня как для режиссера было совершенно очевидно, что этот характер контакта со зрителем необходимо было искать еще в репетиционном зале. Начиная с первого появления Оле-Лукойе, «вводящего» зрителя в спектакль-иллюзию-сон, зритель должен был как бы «погрузиться» в развивающийся сон вместе с Кристианом и переживать вместе с ним все перипетии этого сновидения. В первом действии, легком, почти домашне-опереточном, часто звучали венские вальсы, звучали в окнах домов, на улицах Копенгагена и в душах его жителей. И я добивался от актеров, чтобы они не

только существовали органично и темпераментно в этой вальсовой стихии, но и как бы приглашали зрителей к своему танцу, как бы заманивали их в свой вальс.

### **Ю. Клепиков (1999)** **«СВОИ ЛЮДИ — СОЧТЕМСЯ!» А. ОСТРОВСКОГО**

Главный смысл спектакля — обыденность предательства. Нормальность такого положения сегодня принята между «своими людьми». Обыденность предательства сегодня не пугает, не шокирует «своих людей» (даже если это самые близкие люди — семья), они смотрят на это явление иронично, они принимают такие отношения и законы между людьми.

В самом названии пьесы заложена интонация иронии «Свои люди— сочтемся!» (Все нормально.) Подхалюзин и Тишка убеждены, что балом жизни сегодня правит расчет, деньги — это делает всех своими людьми. Уверенность, что абсолютно все можно купить за деньги — честь, свободу, любовь, имя, отмазаться перед Богом и совестью — делает их еще более наглыми, жестокими.

Почему Большов страстно, до предела делает ставку на опасную авантюру — фиктивное банкротство? Крупный денежный куш, который возьмет Большое, для него только средство, чтобы выпрыгнуть из жизненной суеты. Последнее время Большое почти не занимается делами своей фирмы, делами торговли, поручив контроль Подхалюзину, часто уединяется в своей комнате, размышляет о своей жизни, подводит итоги. Он на склоне своей жизни — одной ногой в могиле. Зачем жил, ради чего? Эти вопросы его мучают. Почти шестьдесят лет работал только на деньги — бессмысленно растратил на это всю свою жизнь. Открыл для себя смысл слов, написанных в Библии: «Жизнь человеческая — суета сует и всяческая суета».

Экспозиция спектакля — сцена сна Большова. Диалог с небом, с Богом, в который вступает Большое, преследует одну цель: получить ответ, что есть итог его жизни? И получает ответ — суета.

Подхалюзин: «Против хорошего человека у всякого есть совесть, а коли он сам других обманывает, так какая же тут совесть!» (Действие второе, явление третье). Это главный аргумент его расчета, который дает Подхалюзину право идти на предательство Большова. У Подхалюзина правило: всякий расчет осуществлять трезво, не поддаваясь эмоциям. Когда Подхалюзин зашел в свою комнату, которая одновременно является конторой при доме Большова, он плотно закрыл дверь, взял стул, поставил его в центр комнаты, сел. Его поведение собранно, движения четки, на стуле сидит почти недвижимо — вся концентрация внимания на мысли, как поступить с Большовым, как воспользоваться ситуацией провала Большова в «фиктивном банкротстве». В его концентрации расчета есть вдохновение. Когда главный аргумент расчета, на котором он может сломить Большова найден, Подхалюзин встает со стула, подходит к двери, некоторое время слушает, потом цепляется за верхний косяк проема дверей и несколько раз подтягивается, возвращается к стулу и продолжает свой расчет уже относительно женитьбы на Липочке — это его заветная и главная цель.

Первый выход Большова в спектакле — по характеру эксцентричный, он любит придуряться, разыгрывать из себя шута. Для него существуют только свои правила, прихоти, его собственная страсть. Большов шокирует всех домочадцев, появившись в золотом опереточном фраке, передразнивает сваху по поводу ее замечания о «геморрое»: станцевал перед ней чечетку, затем достал из кармана брюк бильярдный шар (знак игрока), пустил его по полу, по ходу крикнув «Тишка» и сыграл с Тимошей в футбол. По ходу игры Большое снимает фрак и закидывает его на перила балкона (второй этаж павильона).

Большов также включает в игру — футбол — Рисположенского, который вынужден подыгрывать настроению хозяина.

Грезы свахи — Устины Наумовны — произвести фурор: сразить Мещанское, купеческое Замоскворечье, на которое она сейчас «гнет-

ся» — взять реванш, проехаться в собольей шубе. Ей нужны деньги, чтобы осуществить свое самое сильное стремление: вырваться на «дворянскую высоту» (чиновница четырнадцатого класса). Ее первое появление — сваха кидает Липочке со второго этажа павильона (балкон) свой походный ридикюль. Липа ловко его поймала. Трюк имеет успех у Аграфены Кондратьевны и Фоминишны. Внешний облик свахи комичен — на голове шляпка с бордовым страусиным пером, зонтик — трость, украшенная мелкими перышками, боа из мелких красно-малиновых перьев.

Центральное событие спектакля — предательство Большова Подхалюзиним и Липой. В результате этого предательства детьми разрушилась семья Большова — все члены семьи взаимно прокляли друг друга: это пик краха Большова и его дома. (Действие четвертое, явление четвертое).

**Архемиро Гамес Гарсия (1993)**  
**«СЧАСТЛИВЫЕ ДНИ» С. БЕККЕТА**

внутри, не согревают. Для этого нужно взяться за работу: помолиться Богу, привести в порядок свое тело, сосредоточить мысли на чем-то главном, но ... Что есть это главное?

Если бы Винни могла сформулировать, если бы могла неукоснительно следовать формуле — был бы сюжет в привычном понимании этого термина. Но в том-то и дело, что для Винни не существует никакой другой цели, кроме желания обрести счастливый день — что-то понять, что-то ощутить — все равно что — лишь бы это было сродни музыке, звездам, солнцу. Она ухватывает какую-то сюжетную нить (смысловую нить), тащит ее, тащит, но, в конце концов, бросает, осознавая, что нить эта бесконечна. Она ухватывается за другую, но ... эта другая оборвана провалом в памяти. А то вдруг что-то отвлекает ее и она уже не в состоянии вернуться к прежней мысли.

Такое поведение кажется бесцельным и рваным. Но на самом деле это не так: объединяет, склеивает, связывает все эти обрывки — тревога, страх пустоты, темноты, тишины. Он, этот страх, возникает в паузах, он заставляет ее двигаться, искать свет, тепло, ритм, мелодию, гармонию...

Персонажи «Счастливых дней» существуют как бы в нереальном пространстве. Именно — «как бы», потому что, если посмотреть глазами Беккета на любого из нас — можно увидеть нечто не менее странное и причудливое, чем пространство, в котором доживают свои дни Винни и Вилли.

Можно много и долго рассуждать о знаковой системе Беккета, но пусть лучше этим займется театроведы. Свое же понимание я бы сформулировал так: если в жизни человек утрачивает способность различать события, то в беккетовском пространстве он наделен темными очками, он — слепой, если в жизни он никем не востребован, никому не нужен — его место в мусорном баке.

Кажется, что Беккета надо играть так, как музыку, записанную в нотах — нужно на каком-то этапе не идти к смыслу, а наоборот — от смысла: музыкант же не думает, что такое «фа» или «ре». Актеры должны быть поставлены в эту жесткую, сверх-подробную партитуру, схему — пьесу, которая больше напоминает компьютерную программу или нотопиську фуги Баха, где волна набегающая на волну — вот и весь сюжет, весь смысл — БЕГ. И если кому-то не нравится смотреть на море или на горящий костер, не нравится слушать дождь, но нравится наблюдать, как кошка ловит мышку — лучше всего обратить внимание не на Беккета, а на кого-нибудь другого — благо, в этой жизни всего в избытке.

Исходное событие первого действия — пробуждение. Это как дар, как возможность обрести, наконец, счастье — внутренний свет. День. Светит солнце, но его лучи не проникают

Было бы хорошо осуществить «Счастливые дни» на подмостках какого-нибудь старого академического театра, являющего собой национальную реликвию. С другой стороны, не меньшую привлекательность для меня представляет крыша высокого дома в центре города, с

467

которой открывается бесконечно-подробная панорама... Такая акция несла бы сама по себе дух ритуала. Во всяком случае хотелось бы позаботиться именно об этом, дабы уничтожить самые малые аллюзии некоего «экспериментаторства» — это термин подвальчиков и сарайчиков, которые ждут тех, кто не знает что ставить, чем бы еще по-машгаулировать,.. а Беккет — это канон, это—пророчество, это—ЯСНОСТЬ.

**В. Трушкин (1992)**  
**«ВИШНЕВЫЙ САД» А. ЧЕХОВА**

Конечно, Чехов не издевается над своими персонажами, даже не смеется над ними. Он улыбается, глядя на них, без всякой иронии, со снисходительным чувством.

Он говорит об этой своей пьесе как о комедии в широком, мировоззренческом смысле.

Немирович и Станиславский, приступая к работе над «Вишневым садом», не могли не учитывать психологию и мироощущение своей потенциальной публики. Кроме того, сами они не были «чумазами» и относиться к гибели сада так, как к ней относился Чехов, не могли. И далее Алперс, в этой связи, пишет: «Когда в начале века Художественный театр поставил «Вишневый сад», он углубил и усилил драму Гаева, Раневской, погибающего вишневого сада. В спектакле была драма людей

уходящих, а не отлетающих.

У Чехова они все сидят на тычке, на краю стула, чтобы не сегодня-завтра выскочить из этого «милого, старого дома». А в театре они прочно сидели в дедовских креслах, не хотели с ними расставаться и кричали от душевной боли, когда их просили уйти из дома. Поэтому третий акт был таким раздирающим в Художественном театре.

Когда Раневская — Книппер плакала под звуки меланхолического вальса, с ней рыдал весь зал. И слова Ани в финале этого акта звучали, как Сонин монолог из «Дяди Вани» в заключительной сцене пьесы.

Продажа имения с торгов. Сначала событие это маячит вдаль. Потом приближается все ближе, ближе. Взгляды всех персонажей прико-

468

ваны к нему. Все они, явно или тайно, ждут его, как чего-то, что несет с собой не только страшное, но и освобождающее. Наконец оно свершается. Это — кульминация драмы. При всей грусти, которая охватывает героев «Вишневого сада», в этом отлете из дома есть освобождающая радость.»

Почему «Вишневый сад» — комедия? На эту тему написано предостаточно, но, все же, мне кажется, не исчерпывающе.

Поведение Раневской и Гаева в обстоятельствах надвигающейся на них катастрофы — поведение неадекватное — воду из бассейна выпустили, а они, не замечая этого, продолжают плавать без воды. В их поведении видятся мне признаки если не комического, то трагикомического.

В неадекватности поведения Дуняши, которая постоянно хочет казаться барышней, Яши, который, побывав в Париже, стал курить дешевые сигары и который вообще делает одолжение России, ступая по ее земле.

Ну, а комедийность таких персонажей, как Пищик и Епиходов, очевидна.

А разве не смешно, что люди, приехавшие спасать вишневый сад, за все время действия спектакля делают все, чтобы его угробить. И даже, когда Лопахин хочет им помочь, мешают ему в этом. Тут уже сюжет подсказывает жанр.

Прежде всего надо найти оформление-образ, которое содержало бы доминанту того, что я хочу выразить с помощью чеховского Сада.

Может быть, это должен быть большой белый шкаф, стоящий в центре сцены, в дверцы которого, как в обычные двери, будут входить и выходить персонажи.

Шкаф, который не подвержен изменениям времени. Шкаф, в который входили и выходили родители Любочки и Леночки. Шкаф, сквозь который выносили гробик с Гришенькой.

Шкаф как временная метафора.

Правда в этом слишком много конструктивизма и слишком мало поэзии, которой так насыщена пьеса.

Но на шкафу могут стоять низкие вазы, из которых вниз по шкафу будут струиться ветки вишни. В первом акте они будут белыми от цвета, в третьем зеленые, а в четвертом черные — листва с них облетит.

Зато как бережно будут открывать дверцы этого шкафа Раневская и Гаев, и как будет хлопать ими Лопахин — ведь он считает, что дом этот вообще нужно снести — он «никуда не годится».

Итак, Лопахин хлопает дверцей, а Раневская вздрагивает.

А во втором акте шкаф можно уложить, и его дверцы превратятся в семейные могилы.

А в черных проемах белого шкафа, в проемах дверей, в контражуре будут появляться тени, а на сцене они будут превращаться в людей. А уходить будут люди, и там, в дверях, будут превращаться в тени.

Так о чем же, все-таки, «Вишневый сад»? О чем эта пьеса, в которой забывают и закрывают в доме живого человека, а он даже не пытается выбраться и покорно принимает свою смерть? Он и так вскоре бы умер, но не завершается цикл — лопнула струна.

Это пьеса о гармонии мира в его противоречиях. О неизбежности его изменений в частности и незыблемости в существе: постоянном борении добра и зла, правды и лжи, любви и ненависти, воли и безволия, надежд и отчаянья. Иначе говоря, это «комедия жизни».

МАСТЕРСТВО РЕЖИССЕРА

Редакторы А. Назарова, Л. Птушкина Оригинал-макет О. Белкова

Подписано в печать 23.06.2002. Гарнитура Тайме.

Формат 60x88 1/16. Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл. п. л. 29,5.

Тираж 1000 экз. Заказ № 2517.

Российская академия театрального искусства - ГИТИС

Издательство «ГИТИС» 103999, Москва, Малый Кисловский пер., 6

Отпечатано в ФГУП «Производственно-издательский комбинат ВИНТИ»,

140010, г. Люберцы Московской обл., Октябрьский пр-т, 403.

Тел.554-21-86