

И. Б. Малочевская

РЕЖИССЕРСКАЯ ШКОЛА ТОВСТОНОГОВА

*Рекомендовано Учебно-методическим
объединением высших учебных заведений в об-
ласти театрального искусства в качестве
учебного пособия для студентов, обучающихся
по специальности «Режиссура театра»*

Содержание

ВВЕДЕНИЕ	4
СТАНИСЛАВСКИЙ - ВЧЕРА, СЕГОДНЯ, ЗАВТРА.....	7
ПРОГРАММА РЕЖИССЕРСКОЙ ШКОЛЫ.....	12
ОБ ОСНОВАХ ПРОФЕССИИ	16
Законь студийной этики.....	16
Теоретические основы актерского мастерства.....	18
Практическое освоение элементов психофизической техники актера	25
Практический тренинг: сценическая характерность и «зерно» образа.....	28
Основы словесного взаимодействия	29
Развитие визуально-пластического, композиционного мышления режиссеров.....	31
МЕТОД ДЕЙСТВЕННОГО АНАЛИЗА – ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ РЕЖИССЕРА	33
Теоретическое постижение метода действенного анализа	33
Практическое применение метода действенного анализа и метода физических действий ..	37
Метод физических действий как инструмент метода действенного анализа	47
Работа над «зачинами» на основе стихов и песен.....	51
ЖАНР СПЕКТАКЛЯ И ИНСЦЕНИЗАЦИЯ ПРОЗЫ	54
Сценические проблемы жанра	54
Инсценизация прозы	68
РЕЖИССЕР – АВТОР СПЕКТАКЛЯ.....	75
Работа над общекурсовым спектаклем	76
Постановка одноактного спектакля с профессиональными актерами.....	76
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	87
ПРИМЕЧАНИЕ	89

В книге впервые представлен опыт педагогической работы выдающегося мастера сцены, режиссера Г. А. Товстоногова. Более пятидесяти лет его жизни были отданы воспитанию актеров и режиссеров. За эти годы сформировалась целостная система обучения — режиссерская школа Товстоногова, — основанная на традициях русской сценической педагогики, отмеченная своеобразием индивидуальности ее создателя. Эта школа продолжает и развивает, по-новому осмысляет, дает новую трактовку основополагающим принципам учения К. С. Станиславского, в частности, его методу действенного анализа пьесы и роли и методу физических действий. Высшие нравственные цели театра и технология профессии неразрывны в педагогике Г. А. Товстоногова. В книге последовательно и поэтапно рассматривается учебный процесс в режиссерской школе, дается ее развернутая программа и темы лекционных занятий, осмысливается научно-обоснованный и проверенный многолетней практикой терминологический аппарат, разработанный Товстоноговым, описываются практические уроки Мастера.

Автор книги, доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства и Государственной театральной школы Норвегии — многолетний свидетель и участник педагогического процесса в Мастерской Г. А. Товстоногова; ее практический совместный опыт работы с Мастером делает книгу особенно ценной.

Книга адресована студентам и преподавателям театральных вузов и может быть полезной всем, кто интересуется проблемами сценической педагогики, искусством театра.

I his book presents, for the first time, the teaching methods of the eminent Master of the stage, G.A. Tovstonogov, who devoted more than fifty years of his life to the education of actors and directors. During his career, he created a unified system of training: the Tovstonogov school of directing, which was in the tradition of Russian theatrical education, but marked by the unique individuality of its creator. His school is alive today, developing new approaches, and offering new treatments of K.S. Stanislavsky's fundamental principles, particularly of his method of active analysis of plays and roles, and of method of physical actions. The highest moral aims of the theater and the techniques of the profession are inseparable in the pedagogy of G.A. Tovstonogov.'

To understand Tovstonogov's methods, the book examines the stages in the educational process of this school of directing, and gives a detailed examination of its syllabus and lecture topics. The book also presents Tovstonogov's rigorous system of practical terminology, one tested by many years of practice. Finally, the book describes examples of practical lessons given by the Master.

The author of the book, a Ph.D. and professor at the St. Petersburg State Academy of Theatre Arts and of the State School of Theatre of Norway, is a long-time observer and participant in the pedagogical process of G.A. Tovstonogov's Studio. Her practical, collaborative work with the Master makes the book especially valuable.

The volume is addressed to students and teachers of theatrical institutions of higher education and can be useful to all who are interested in problems of theatrical pedagogy and in the art of the theater.

ВВЕДЕНИЕ

Эта книга — не обычное учебное пособие, не практическое руководство по преподаванию режиссуры в театральной школе. Эта книга — размышления о собственном педагогическом опыте обучения и воспитания режиссеров, опыте, неотделимом от богатейшего наследия, накопленного в нашей стране всеми, кто более восьмидесяти лет занимался проблемами профессионального образования в этой области.

Как известно, создание школы режиссуры началось у нас в 1918 году, когда в Петрограде В.Э. Мейерхольдом были организованы Курсы Мастерства Сценических постановок (Курмасцеп). Именно Курмасцеп дал первый пример построения программы обучения режиссеров. Этот важнейший педагогический эксперимент Мейерхольда включал в себя систематизацию накопленного опыта, практическую проверку его — на основе разработанного мастером учебного плана. Курмасцеп впервые в мировой практике существовал как высшее театральное учебное заведение. Создавая свои курсы, Мейерхольд в то же время (вместе с Л.С. Вивьеном) работал над проектом создания школы актерского мастерства, которая начала работать также в 1918 году. Ученики школы и слушатели курсов — актеры и режиссеры — много работали совместно на различных этапах обучения. Близость творческих позиций этих учебных заведений позволила осуществить их органическое слияние (с привлечением драматической школы Сорабис, Института Ритма и Хореографического техникума) и в 1922 году основать Институт сценических искусств. Так проблема театрального, в том числе и режиссерского образования, как образования вузовского впервые была поставлена и решена театральной школой Петрограда. У истоков ее — Мейерхольд.

«Режиссерская школа» — это словосочетание и сегодня еще порою вызывает протест. Говорят, что талантливый режиссер будет хорошо ставить спектакли и без школы, а бездарному никакая школа не поможет: режиссером надо родиться!

Да, конечно, талант необходим всякому творцу. Но разве скульпторы, живописцы, музыканты, артисты балета или певцы многие годы упорно трудятся над совершенствованием своей природы, над овладением техникой своего искусства только потому, что Бог не дал им таланта? К примеру, во всех школах изобразительного искусства, еще со времен Леонардо да Винчи, живописцы различных творческих манер, направлений, индивидуальностей изучают законы светотени, композиции, цветовых сочетаний, осваивают законы перспективы, чтобы потом, может быть, нарушить эти законы в соответствии со своим видением мира. Они разрушают старые принципы и создают новые на основе знаний и умений, которые заложены в них школой. Каждая профессия предполагает определенный минимум знаний и навыков, без которых человек не может считаться специалистом в той или иной профессиональной области. Творческие профессии — не исключение. Здесь также необходимо владение основами своего искусства. Подлинное искусство рождается при слиянии таланта и мастерства. Школа помогает развить талант, она закладывает фундамент мастерства, аккумулируя в себе лучшие традиции и опыт многих поколений.

Режиссура к концу XX века стала массовой профессией, не утратив своей уникальной творческой природы. Сегодня театру, кинематографу, радио и телевидению требуется огромное количество режиссеров-профессионалов. Хотя многие десятилетия эта профессия оставалась «штучной» и история искусств знала всех театральных лидеров поименно.

Как известно, режиссура стала самостоятельной профессией впервые в 1850 году, когда Генрих Лаубе, имевший уже репутацию многообещающего драматурга, став режиссером Венского Бургтеатра, навсегда отказался от писания пьес, «считая, что создание спектакля и управление труппой требует полной самоотдачи, что обязанности режиссера нельзя совмещать ни с какими другими занятиями»¹. Некоторые историки театра склонны считать «первым режиссером» Чарльза Кина, актера, получившего образование в Итоне, обладавшего большими познаниями в философии, истории, литературе, возглавившего придворный ан-

глийский театр Принцессы также в 1850 году и продолжавшего, наряду с режиссурой, играть почти во всех своих спектаклях главные роли. Нам сегодня неважно, «кто был первым»; существенно другое — режиссура как самостоятельная профессия существует уже более 150 лет. Ею накоплен огромный опыт, ее значение в искусстве театра все более возрастает, и потребности в специалистах высокой квалификации постоянно увеличиваются. Вместе с тем сценическая педагогика в области режиссерского образования значительно отстает от уровня развития режиссерского искусства, не отвечает зачастую реальным потребностям времени. Нельзя не согласиться с Питером Бруком, с тревогой говорящим о профессиональном бессилии тех, кто создает современный театр: «Существует всего несколько школ, где можно по-настоящему изучать театральное искусство, вокруг них — мертвая пустыня... Безграмотность — это порок, это условие существования и трагедия мирового театра всех направлений... исполнители не обладают элементарными профессиональными навыками. Постановщики и художники не владеют техникой своего дела»². Широкий международный обмен в области театрального образования представляется мне насущной необходимостью, если мы хотим преодолеть «трагедию театра», о которой говорит Брук. Предлагаемая читателям книга «Режиссерская школа Товстоногова» — попытка сделать шаг именно в этом направлении.

Имя Г. А. Товстоногова — режиссера, выдающегося мастера советской сцены, хорошо известно не только специалистам, но и всем, кто интересуется искусством театра. Множество театроведческих трудов посвящены анализу его сценической практики, эстетических принципов, особенностям творческого почерка.

Вместе с тем одно из существенных качеств дарования — педагогический опыт Г. А. Товстоногова — остается пока вне поля зрения. Товстоногов — режиссер и Товстоногов — театральный педагог неразрывны. Педагогическое искусство мастера, обогащаясь живой практикой театра, непрерывно развивалось и, в свою очередь, оказывало мощное влияние на его режиссуру.

Эта книга — первая попытка обобщить пятидесятилетний педагогический опыт мастера.

Я попробую систематизировать тот материал, который накоплен за годы моей совместной с Г. А. Товстоноговым педагогической работы в Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства (ранее она называлась Ленинградским государственным институтом театра, музыки и кинематографии — ЛГИТМиК). Я обращаюсь к опыту моих учителей — прямых и косвенных: ведь учитель — не тот, кто учил, а тот, у кого ты учился. А значит — к наследию Станиславского, Немировича-Данченко, Мейерхольда, Вахтангова, Таирова; к опыту корифеев ленинградской (санкт-петербургской) сценической педагогики — Вивьена, Сушкевича, Зона, Музиля, Гиппиуса; к режиссерским урокам моего учителя Сулимова; к тому, что воспринято от моих коллег, единомышленников — Кнебель, Поламишева, Корогодского, Додина. Режиссерская школа, о которой пойдет рассказ в книге, — это школа, созданная Г. А. Товстоноговым в процессе совместных поисков и экспериментов с талантливыми педагогами А. И. Кацманом и М. Л. Рехельсом.

Имена театральных педагогов разных поколений названы мною не только из чувства благодарности этим людям, как дань памяти и признательности им, но это мастера, теоретическими идеями и практикой которых (включая различного рода упражнения, методики, тренинги, педагогические приемы) я буду свободно пользоваться в своем повествовании; так же свободно, как использую их в своей работе со студентами.

Несколько слов о том, почему именно режиссерская школа Товстоногова положена в основу книги. Можно ответить на этот вопрос просто: потому что она представляется мне наиболее разработанной и плодотворной. Именно эта школа изучена мною не по книгам, не по учебникам, а практически освоена в опыте совместной с Товстоноговым многолетней работы; кроме того она теоретически осмыслена мною в докторской диссертации «Режиссерская школа Товстоногова»; наконец, она нашла продолжение в моем собственном, личном опыте педагога — именно эту школу, открытую в будущее, я стараюсь передать моим сего-

дняшним и завтрашним ученикам.

И все же такой ответ не является исчерпывающим. Он не дает представления о глубинных причинах предпочтения, отданного именно этой школе, а не другой. На самом деле истинные причины связаны с именем человека, определившего развитие мировой сценической педагогики на протяжении всего XX столетия. Это имя — Станиславский. Школа Товстоногова — это продолжение и развитие школы Станиславского. Она дает жизнь учению Станиславского в новом театральном времени, в первую очередь сопрягая его с важнейшими современными проблемами искусства режиссера.

Судьба наследия Станиславского настолько сложна, порою драматична, что требует особого внимания. Поэтому, прежде чем говорить о режиссерской школе Товстоногова, продолжающей идеи Станиславского, необходимо увидеть, в чем состоит непреходящая сила и плодотворность этих идей. Об этом — первая глава книги.

СТАНИСЛАВСКИЙ - ВЧЕРА, СЕГОДНЯ, ЗАВТРА

Учение Станиславского — это его система, то есть основы актерской профессии, опирающиеся на объективные законы физической и духовной природы творчества актера, а также — методы работы над ролью и пьесой: метод действенного анализа и метод физических действий, применяемые не только актерами, но являющиеся одновременно вершиной режиссерского учения Станиславского. Обе части неразрывно связаны между собою, и программа режиссерской школы предполагает их последовательное, поэтапное освоение.

Целостность системы Станиславского, ее открытый характер нацелены на исследование сознательных путей к тайнам бессознательного, к тем источникам, из которых питается артист—художник. Глубокое осмысление истории создания системы Станиславского дает А. С. Смелянский в статье «Профессия — артист»³. Он, в частности, обращает особое внимание на то, что создатель системы проделал ряд больших и малых эволюции на протяжении более тридцати лет — времени, когда система создавалась. Долгое время она существовала только как изустная традиция, так как Станиславский тщательно проверял на практике каждое ее положение прежде, чем решился опубликовать некоторые результаты своих исканий и открытий. Станиславский стремился придать системе черты подлинной научности, в попытке преодолеть стихийность сценической педагогики. Он хотел *синтезировать* в системе творческий опыт нескольких театральных поколений и научные достижения психологии, физиологии.

Многие тысячи страниц хранятся в архиве Станиславского. Но сам автор успел подготовить к изданию только книгу «Моя жизнь в искусстве», являющуюся по существу лишь своеобразным введением в систему. Вторая книга, над которой работал Станиславский — «Работа актера над собой», — должна была состоять из 2-х частей: I — «Работа актера над собой в творческом процессе переживания»; II — «Работа актера над собой в творческом процессе воплощения». Станиславский успел прочесть верстку только I части; II часть была издана исследователями архивных материалов уже после смерти Станиславского. Изданное собрание сочинений Станиславского — это реконструкции подготовительных материалов — не более. Отточенной во всех деталях, строго выстроенной системы Станиславского в *литературном варианте* не существует.

Внимательный профессиональный читатель (а таких, увы, совсем не так много, значительно больше тех, кто рассуждает или даже преподает систему Станиславского, не удосужившись прочесть девять увесистых томов его собрания сочинений) может заметить, что книги Станиславского содержат бесчисленное количество противоречий, сомнений, тупиков, возвратов, самоопровержений. Бесперывная самореформа, поиск — составляют душу учения Станиславского. Именно открытый характер наследия мастера, далекого от окончательных итогов, от истины в последней инстанции, — вызывает к нему особый интерес, стимулирует поиск путей его развития в новом театральном времени.

В последние годы своей жизни Станиславский разработал метод физических действий, осветивший по-новому всю систему, перечеркнувший многое из того, чему следовали ученики Станиславского прежних лет. Принципиальные, архисущественные изменения, которые произошли за долгие годы создания системы, к сожалению, не учитывались теми, кто применял ее в своей практике. У разных учеников мастера, заставших различные этапы становления системы, оставался в опыте свой ее образ. Поэтому зачастую ученики в разных концах света (это были в основном актеры, которые играли когда-то в Художественном театре и его студиях) приносили с собой и практически обучали тому, что для создателя системы было уже пройденным этапом, тому, от чего он давно отказался. Яркий пример этому — раскол, произошедший между двумя истолкователями учения Станиславского — Ли Страсбергом и Стеллой Адлер, отразившийся, как пишет об этом Шарон Мари Карнике, «на всем американском театре... Работы Страсберга и Адлер отражали в одном случае — идеи

раннего Станиславского, а в другом — позднего, то есть представляли собой поперечный срез меняющихся воззрений основоположника учения»⁴.

Труды Станиславского издавались с огромными перерывами (в десять и более лет), и это также порождало множество недоразумений. К примеру, знакомство только с 1-й частью книги «Работа актера над собой» привело многих зарубежных коллег к ошибочному мнению (которое, увы, бытует и сегодня), что система оставляет без внимания проблемы сценического воплощения, игнорирует художественную форму. Такое искаженное, одностороннее восприятие системы стало причиной того, что, к примеру, «в США не менее 13 лет — внутренняя работа актера выглядела как вся система Станиславского»⁵.

Хочу подчеркнуть, что сведение всей системы к духовно-психологической подготовке и к тренингу — в отрыве от проблем сценической формы, выразительности тела, темпоритма, сценической речи, словесного действия — равнозначно убийству сути системы. Не удивительно, что, когда, наконец, была издана на английском языке II часть книги Станиславского, посвященная проблемам воплощения, она произвела, по признанию американского журнала «Tulane Drama, Review», ошеломляющее впечатление на многих режиссеров и педагогов. «Появись эта книга хотя бы пятью годами раньше, — утверждал журнал в декабре 1964 года, — голос Станиславского мог бы изменить все направление американского театра»⁶. Но заметим, что и после опубликования обеих частей книги о работе актера над собой долгое время оставались неизвестными рукописи Станиславского, касающиеся метода работы над ролью и пьесой. Относительно метода Станиславского ходило и до сих пор продолжает распространяться множество разнообразных и весьма далеких от истины слухов. В 1958 году Роберт Льюис издает в Нью-Йорке книгу «Метод или сумасшествие» (Method of madness), в которой впервые пытается анализировать проблемы соотношения системы и метода физических действий.

Замечу, что именно в 60-е годы прошлого столетия идеи Станиславского начинают занимать мировой театр и сценическую педагогику с новой силой. Причины этого нового интереса к Станиславскому связаны в первую очередь с падением «железного занавеса», который более четверти века препятствовал международным культурным обменам.

Едва ли зарубежный читатель знает, что и на родине Станиславского судьба его театрального наследия была поистине драматичной. Станиславский никогда не считал систему завершенной. «Работа актера над собой в творческом процессе переживания» — I часть задуманного им фундаментального труда о профессии актера, изданная в 1938 году, стала своеобразным его завещанием. В этом завещании звучали тревожные ноты об опасности канонизации системы, в которой еще недостаточно точно были изложены ряд профессиональных проблем, что давало возможность вольных, противоречивых толкований. К сожалению, тревога Станиславского не была услышана. Книгу после смерти автора возвели в святы, превратили в догму и... перестали изучать. Со второй половины 30-х годов минувшего века учение Станиславского объявляется единственно правильным, официально узаконенным. Его подлинное содержание не берется в расчет, оно упрощается до примитивности и подается как эталон.

Как видим, не напрасно Станиславский опасался, что его книги (включая вышедшую в свет в 1926 году «Моя жизнь в искусстве») воспримут как некий рецепт — наподобие брошюры типа «Как стать богатым». Его страх оказался небезосновательным: учение долгое время фальсифицировалось и дома, и за рубежом. К примеру, «Работа актера над собой» была издана на немецком языке и получила название «Секрет успеха актера» (что, к слову сказать, вызвало справедливое недоумение Б. Брехта и его коллег). Утилитарный подход к системе, увы, и сегодня зачастую убивает ее сущность. Такие толкователи системы продолжают видеть в ней только технологию, в то время как она — часть целостной культуры, имеющей мощный этический фундамент и высокие нравственные цели.

Я сказала уже, что долгие годы система, к сожалению, не развивалась, а только истолковывалась (при этом очень часто превратно!). Шестидесятые годы XX века стали важным

этапом, изменившим отношение к учению Станиславского. Открытый характер системы, призванной проложить сознательные пути к органическому творчеству актера, — привлек к ней новый интерес. Идеи Станиславского начинают развивать крупнейшие режиссеры мира. Именно режиссеры! Потому что им не мешают театроведческие барьеры, текстологические тонкости, противоречия, которые закономерно возникли после того, как книга «An Actor Prepares» (английский перевод Станиславского, осуществленный Хэпгуд) уже с английского была переведена на испанский, французский, итальянский и другие языки. Насколько адекватно был понят Станиславский в английском переложении? На этот вопрос, кажется, я дала ответ раньше: вне зависимости от достоинств перевода одна, две, три книги Станиславского, вырванные из контекста его творческих поисков, его самореформы, эволюции его идей, — не могут дать полноценного представления о целостном учении. Какими же путями идеи Станиславского проникли в умы режиссеров в разных странах мира? Пути разные: некоторые учились в советской театральной школе, другие читали по-русски многотомные сочинения Станиславского, третьи участвовали в практических семинарах, мастер-классах, конференциях, симпозиумах, «железный занавес» рухнул, и режиссеры, театральные педагоги начали напрямую обмениваться опытом своей работы. К системе приходили естественно, так, как писал об этом Станиславский в книге «Моя жизнь в искусстве» (глава «Дункан и Крэг»): «...в разных концах мира, в силу неведомых нам условий, разные люди, — с разных сторон ищут в *искусстве одних и тех же*, естественно нарождающихся *творческих принципов*. Встречаясь, они поражаются общностью и родством своих идей»⁷. В системе Станиславского поставлены несколько самых принципиальных вопросов, касающихся искусства актера. «Общность и родство» не ослабевающего с годами интереса мирового театра к этим проблемам — продлевают жизнь идеям Станиславского. Надолго ли? Ежи Гротовский в книге «Бедный театр» писал, что прямая обязанность новых поколений художников — находить *собственные* ответы на вопросы, поставленные Станиславским. Думается, что такой поиск «собственных ответов» обеспечит непрерывную жизнь учения Станиславского в театре и сценической педагогике.

Искусственно оборванные связи учения Станиславского с иными явлениями театральной культуры XX века, к счастью, стали постепенно восстанавливаться. У каждого, кто изучает идеи Станиславского, появилась возможность соотнести их с «биомеханикой» Мейерхольда, с «эпическим театром» Брехта, с «театром жестокости» Арто, с театральными идеями Гротовского, Стреллера, Брука. Такое сопоставление помогает лучше рассмотреть предмет исследования, увидеть общие черты и принципиальные различия — тем самым обогатить знания о возможных подходах к ключевым проблемам театрального искусства.

Важнейшая цель системы — отыскать пути органического творчества, разрешить извечный «парадокс об актере», сформулированный еще Дидро. «Мы родились с этой способностью к творчеству, с этой «системой» внутри себя. Творчество — наша *естественная* потребность и, казалось бы, иначе как по «системе», мы не должны были уметь творить. Но, к удивлению, приходя на сцену, мы теряем то, что дано природой, и вместо творчества начинаем ломаться, притворяться, наигрывать и представлять», — Станиславский объясняет причины, приводящие к такому положению, причины, известные каждому актеру. Среди них важнейшие — «условность и неправда, которые скрыты в театральном представлении, в архитектуре театра, в навязывании нам чужих слов и действий, мизансценах режиссера, декорациях и костюмах художника». Это атрибуты любого театра. Как же преодолеть этот мир условностей — условное театральное пространство (зависящее от архитектора, сценографа и режиссера), особым образом разделяющее зрителей и актеров; чужой текст, слова, принадлежащие драматургу, — как не только освоить, но и «присвоить» их, как сделать их своими? И еще вопросы, которые задает себе и нам Станиславский: «Как уберечь роль от перерождения, от духовного омертвения, от актерской набитой привычки?»⁸ Как сохранить органический процесс творчества, который вытесняется со временем механическим пребыванием на сцене, существованием без сердечных затрат, по знакомой наезженной колее? Как? Отвечая на эти вопросы, Станиславский выдвигает идею *профессионального труда* артиста на основе законов системы, указывающей *сознательные* пути к овладению «инструментом» своей ду-

ши и тела. Работа актера над собой и над ролью — это профессиональный труд, составные части которого были обнаружены Станиславским и предложен тренинг, описанный им и практически использованный.

Изучение системы Станиславского в контексте театральной культуры XX века выдвинуло вопрос о том, насколько она связана с определенным типом театра: не является ли она пригодной только для художников, исповедующих театральный реализм? Такая постановка вопроса возникла на фоне идентификации учения с практикой Московского Художественного театра (МХТ), возглавляемого Станиславским. Театра, эстетическим кредо которого, якобы, было бытовое, натуралистическое направление. К сожалению, у меня нет возможности в рамках этой книги сколько-нибудь подробно остановиться на режиссерской работе Станиславского в МХТ. Однако, учитывая, что книга адресована в том числе и зарубежному читателю, мало знакомому с историей русского театра, скажу об этом хотя бы немного, ради истины.

Представление об узости эстетических решений, используемых в МХТ, глубоко ошибочно. Режиссерские искания Станиславского отнюдь не сводились к жизненному правдоподобию, напротив, — осуществлялись смелые поиски яркой театральной игры, острой формы, особого способа актерского существования в различных жанрах. Все «измы» начала века: символизм, импрессионизм, экспрессионизм, наряду с натурализмом, — нашли отражение в режиссерской практике Станиславского.

Но все же главное заблуждение, сохранившееся и сегодня (заблуждение, которое отталкивает зачастую театральную молодежь от наследия Станиславского, заблуждение, основанное на невежестве, на незнании истинных фактов), — это отождествление учения Станиславского с определенной эстетикой, прежде всего с эстетикой бытового правдоподобия, реализма. Подчеркну, что система Станиславского, его метод работы над пьесой и ролью применимы к любому сценическому жанру, стилю, театральному направлению — без ограничений. Ведь все театральные системы, любой вид актерского творчества основаны на природе человека. «Моя система для всех наций, — утверждал Станиславский. — У всех людей природа одна, а приспособления — разные. Приспособлений система не трогает»⁹. Система — основа любого органического творчества на сцене, как система дыхания, например, есть основа жизнедеятельности человека. Конечно, система, в процессе ее создания, питалась практикой Художественного театра и его студий. Но какие бы конкретные эстетические решения ни использовал Станиславский в своих спектаклях, он не сводил систему ни к одному из них. Напротив, он многократно проверял ее *универсальность* в самых разных жанрах и стилях театральной игры. Только механическое, догматическое понимание системы, искажение ее принципов может привести к бесформию, к игнорированию автора, особой природы чувств и способа сценической жизни актера. В спектаклях Станиславского господствовала театральная игра с острейшим чувством авторского стиля, то есть «большая Правда» — так называл художественную правду режиссер. Разумеется, угроза штампов, житейской «правденки» взамен высокой театральной Правды существовала всегда и будет существовать. Но эта угроза рождается, когда система игнорируется или извращается ее суть. Живые, смелые сценические краски, яркая, безудержная, импровизационная театральная игра — это Станиславский и его система. Холодное сердце, однотонность, бескрасочность, серость, робость и бескрылое жизнеспособие — это антиподы Станиславского и его системы.

Сегодня, высоко ценя вклад в театральное искусство многих выдающихся режиссеров, можно все же утверждать, что именно учение Станиславского оказало наиболее сильное воздействие на развитие театра и сценической педагогики всего XX столетия. Одно из ярких свидетельств этому — состоявшийся в марте 1989 года международный симпозиум «Станиславский в меняющемся мире». Главной задачей симпозиума было: 1) выявить, как взаимодействует метод Станиславского с современными театральными системами; 2) наладить творческий диалог практиков и теоретиков театра; 3) обеспечить живой плодотворный обмен театральными идеями. В симпозиуме, проходившем в Москве, приняли участие более 150 зарубежных гостей из Японии, США, Финляндии и Франции, Италии и Чехословакии, Вели-

кобритании. В рамках симпозиума с успехом прошла конференция, включавшая три темы: «К.С. Станиславский и психология художественного творчества», «Станиславский и новейшие театральные течения», «Станиславский и художественная культура XX века». Здесь художественный опыт, накопленный театрами разных стран, оценивался сквозь призму главных идей Станиславского, имеющих живые токи в современной сценической практике.

Школа Станиславского принадлежит не только вчерашнему дню. Какие бы театральные идеи вы ни исповедовали сегодня — «жестокий» или «эпический» театры, театр абсурда или авангардные его формы, эстетику постмодернизма или неореализма, — неизменным остается различие между «живым» и «не живым» театрами. Именно такое разграничение театральных направлений, предложенное П. Бруком, представляется мне принципиально важным. «Живой» или «не живой» актер, а значит «живой» или «не живой» театр? Что вы выбираете? Если вы сторонники «живого» театра, — необходим поиск путей к бессознательному творчеству актера, в первую очередь к органической природе человека-творца, потому что именно там — «ядро», обладающее неисчерпаемым запасом театральной энергии. Пробудить творческое вдохновение актера, его воображение, фантазию, пробудить подсознание актера и не мешать этому подсознанию свободно творить на сцене в условиях публичности — вот важнейшие цели школы Станиславского, применимой к любому театральному направлению. Если нам дороги эти цели, то учение Станиславского не может принадлежать только прошлому. «На полях последней рукописи он (К. С. Станиславский. — *И. М.*) отмечивал важные куски текста, страдал из-за их несовершенства и помечал сбоку: «Досказать»¹⁰. Товстоногов, в числе других, также стремился «досказать» то, что не удалось Станиславскому. Дать жизнь его учению в настоящем и будущем — одна из задач режиссерской школы Товстоногова. О ней и пойдет разговор в следующей главе.

ПРОГРАММА РЕЖИССЕРСКОЙ ШКОЛЫ

Много лет назад мне приходилось слышать, что учиться режиссуре надобно в театре, а не в театральной школе. Так говорили люди, которые хотели оставить режиссуру в плену дилетантизма, лишив ее профессионального фундамента. Если ученик только наблюдает за тем, как самый великий режиссер осуществляет постановку спектакля в театре, — он никогда не научится это делать сам. Ведь не может же музыкант научиться игре на скрипке, не держа эту скрипку в своих руках! Как и когда ученик-режиссер научится работать с актером, к примеру? Он увидит отдельные приемы, которые использует в своей практике режиссер, но разве этого достаточно? Он не сумеет говорить в театре своим голосом, если путем проб и ошибок не узнает на собственном практическом опыте — что такое театральное зрелище, как оно формируется, какова в нем роль актера, сценического пространства, света, музыки. Как они взаимодействуют между собою и зрителем? Как научится он в театре анализировать пьесу? Как узнает принципы диалога с автором, с драматургом?.. Вопросы, вопросы, вопросы. Режиссерская школа, как я уже отмечала раньше, — свершившийся факт мировой сценической педагогики. О ней и будем говорить.

Режиссерская школа Товстоногова — это целостная, единая система художественных идей, методик, творческих убеждений и взглядов, имеющая поэтапное теоретическое обоснование и практическое воплощение в конкретных заданиях — в соответствии с программой. Логика, методическая последовательность, научная обоснованность, разработанность терминологического аппарата — обеспечивают этой школе плодотворность и высокую результативность в обучении и воспитании студентов. Однако я сказала во введении и еще раз повторю, что книгу эту нельзя воспринимать как учебник. Вслед за Станиславским, я также считаю, что «ни учебника, ни грамматики драматического искусства быть не может и не должно. В тот момент, когда станет возможным втиснуть наше искусство в узкие, скучные и прямолинейные рамки грамматики или учебника, придется признать, что наше искусство перестало существовать»¹¹. Сценическая педагогика — это наука и искусство одновременно. А сухие нормативные указания, каноны, законы и правила противопоказаны любому искусству, в котором свободная субъективность оценок и неповторимая уникальность решений являются важнейшими условиями творческого акта. Непредсказуемая, необъяснимая тайна всегда должна сопутствовать творчеству. Все так. Но также очевидно, что опыт театральной школы, накопленный в результате многолетних экспериментов, проб и ошибок, необходимо передать новым поколениям. Как? Разумеется, самая плодотворная форма передачи опыта — это практическое, непосредственное ученичество. Но что делать тем многочисленным студентам и педагогам, которым судьба не подарила возможности прямого общения с создателем школы? Живые традиции школы, ее практический опыт неизмеримо шире, богаче того, что может быть изложено на бумаге. Однако опыт (даже в урезанном и упрощенном виде) исчезает навсегда, не оставив следа, если он не зафиксирован в книге или на видеопленке. Сценическая педагогика имеет свою азбуку, свои гаммы, свои экзерсисы, методы, особые приемы работы — они не ограничивают, а стимулируют профессиональное развитие студента в школе.

Мы часто говорим своим студентам, что научить режиссуре нельзя, а научиться — можно. Тем самым мы подчеркиваем, с одной стороны, — необходимость развивать свою волю к познанию, которая поддерживает врожденную одаренность студента; а с другой стороны, — мы утверждаем тем самым, что школа содержит тот необходимый запас профессиональных знаний и навыков, которые могут обогатить молодого художника. Школа не подменяет собою творчество, но только создает для него наиболее благоприятные условия. Она живет в умении и таланте своих учителей и учеников.

Бессистемность, дилетантский субъективизм и эмпиризм — враги любой школы. Программы обучения, учебные пособия с описанием конкретного опыта применения в школе той или иной театральной теории, метода, технического приема, обобщающие результаты твор-

ческих исканий, отражающие современный этап сценической педагогики, — архинеобходимы, если мы озабочены будущим искусства театра. Ведь завтрашний день театра рождается в сегодняшней театральной школе. От нас зависит, каким он будет.

Важно понимать, что никакая книга, никакой самый совершенный учебник не способны научить режиссуре (как нельзя научиться писать картины или сочинять музыку по учебнику). Мой рассказ о режиссерской школе обращен к тем, кто ищет собственные пути в театральной педагогике. Опыт школы — это живой практический процесс взаимодействия энергии талантливого учителя с силовым полем талантливого ученика. Его передать невозможно и в десятках книг. Но можно рассказать о направлении поисков режиссерской школы, о ее принципах, целях, задачах. Возможно, это даст толчок читателям к тому, чтобы более глубоко изучить практически эту школу в дальнейшем. Смысл и пафос школы — не в абсолютизации найденных ею приемов, а в непрестанном развитии и совершенствовании учебного процесса: теории, методов, профессионального инструментария, техники. Поэтому поэтапное описание основных направлений обучения режиссеров, которое я осуществляю в четырех последующих главах книги, не претендует ни на полноту изложения учебного материала, ни на окончательность суждений в решении ключевых проблем сценической педагогики. Однако потребность в обмене опытом профессиональной подготовки режиссеров, отвечающей современным достижениям творческо-педагогической мысли, столь велика, что, уверена, полезно зафиксировать (хотя бы в самом общем виде) то, что оставили и передали нам наши предшественники.

К общей цели в педагогике можно идти разными путями. Важно, насколько тот или иной путь результативен, как он помогает раскрыть потенции ученика. Многое зависит, конечно, от учителя: его опыт, художественная интуиция помогают определить, как в каждом конкретном случае следует воздействовать на творческую природу студента, чтобы вызвать ответный процесс. Педагог должен быть заразительным. Именно эмоциональная насыщенность атмосферы урока цементирует процесс учебы. Целостность педагогического процесса на протяжении всех лет обучения также зависит от учителя. Его воля должна проявляться в последовательности каждого шага, суждений, требований. Если учитель не последователен, то связь отдельных целей и задач теряется, утрачивается преемственность и взаимозависимость различных этапов обучения. Так с исчезновением целостного характера учебного процесса исчезает и сама школа. Словом, важна не только режиссерская школа, ее идеи, но и то, кто и как ее преподает. Думаю, что это, пожалуй, важнейшие слагаемые успешного обучения. Но я ограничена темой и объемом книги, поэтому индивидуальные особенности преподавания не найдут отражения в моем описании режиссерской школы. Я не стремлюсь максимально приблизить изложение предмета к уникальному, неповторимому, согретому индивидуальными особенностями педагога процессу преподавания в школе. Напротив, в следующих главах я сформулирую лишь методические принципы, дам отдельные примеры, иллюстрирующие важнейшие положения программы обучения. Именно эти задачи определили композицию книги: ее основной материал располагается по курсам, по годам обучения, в той последовательности, как это обычно осуществляется на практике. Хотя, конечно, полное совпадение, строго педантичное следование каждому описанному мною этапу не только невозможно, но даже вредно. Каждый новый набор диктует свои «правила», и многовариантность — неперемное условие живого процесса. Параллельность тем, повтор, возвращение к ранее пройденному материалу всегда реально присутствуют в обучении. Но я только иногда буду останавливать внимание читателей на этом. Творческая интерпретация всех положений программы режиссерской школы (взамен слепому, догматическому следованию) — важнейшее условие ее плодотворности.

Школа направлена на то, чтобы вырвать искусство режиссуры из плена дилетантизма, поэтому она восстанавливает в правах значение техники театрального дела. Разумеется, каждый новый технологический прием возникает из потребности режиссера-творца полноценно реализовать свою художественную задачу. Школа опирается на убежденность в том, что уровень режиссерского искусства зависит не только от таланта, но также и от степени профессиональности творца, от его знаний и практических умений.

Любая школа, режиссерская школа в том числе, призвана готовить профессионалов. Но поскольку профессия режиссера — это профессия творца, то своей главной целью режиссерская школа Товстоногова считает подготовку студентов к самостоятельному творчеству. Теория актерского мастерства и режиссуры, которую преподает школа, помогает сократить путь учеников к тайнам сценического искусства, но пройти его каждый студент должен самостоятельно. Учебный процесс строится так, чтобы ежедневно теория поверялась практикой, работой на сценической площадке; чтобы методология осталась не в голове студента, не на языке, но во всем его теле, в его душе, чтобы стала физически ощутимой.

Режиссерская школа — это нескончаемый диалог учителя и ученика. Живая интонация этого диалога, увы, не поддается описанию. Я говорила уже о том, что объективные ценности, содержащиеся в школе, подвергаются серьезному испытанию в процессе преподавания, так как здесь субъективные моменты играют огромную роль. То есть важно не только «чему», но и «кто» и «как» учит. Но и это не все. Плодотворность диалога зависит от всех его участников. Следовательно, не менее важно — «каков» ученик и «как» он учится? Ученик — творческий соперник — вот модель, которая дает, на мой взгляд, наиболее высокие результаты. Именно такими в свое время были Вахтангов и Мейерхольд, потому-то и заслужили от Станиславского высочайших оценок, признание мастера. Самые «непослушные» ученики, они, пойдя по дороге, указанной Станиславским, впитав его школу, его идеалы, нашли свои пути в искусстве, тем самым обогатив его, дав мощный толчок новому развитию театра на десятилетия вперед. «Бунт» ученика — это естественная попытка художника прорваться к собственному естеству, своей природе. Все другое — бесплодно. Мудрость Станиславского состояла в том, что он никогда не укрощал «непокорных» своим именем, напротив, вступал с ними в равноправный творческий бой, обретая новые знания, проникая в неизведанные глубины сценического искусства. Возможно, именно этот важнейший урок, данный Станиславским, позволяет удержать духовную власть над учеником на протяжении всего творческого пути. Такая долговременная влюбленность в Учителя, вера в него не только не мешают говорить в искусстве своим голосом, но укрепляют этот голос, дают возможность смело сказать свое новое слово.

Диалог учителя и ученика, чтобы стать содержательным, предъявляет высокие требования и тому, и другому. Искусство театра, стимулирующее духовное совершенствование человека, требует от художников особых личностных качеств. Подлинная интеллигентность, несуетное стремление к совершенству, высокая культура, острота художественного зрения и слуха на современность и современников — такие качества обеспечивают глубину диалога. «Гены нравственности», объединяющие учителя и ученика, — фундамент режиссерской школы. Дерево творчества питается с помощью сложной, разветвленной корневой системы, постоянно требует особой почвы для роста. Именно школа должна дать это «питание», эту «почву».

Общеизвестна проблема «неуловимости» режиссерского творчества в качестве объекта для анализа. Это происходит оттого, что режиссура — синтетическое явление, обретающее художественную реальность усилиями многих самостоятельных художников сцены. Проблема «неуловимости» педагогического творчества в режиссерской школе столь же остра: обучение и воспитание режиссера — живой, изменчивый, часто интимный процесс, продолжающийся годами; ученик — полноправный участник этого процесса, он наравне с учителем формирует его; наконец, результаты труда учителя могут обнаружить себя очень не скоро. Все это причины того, что о сценической педагогике написано недостаточно. Театр и школа — это сообщающиеся сосуды, они не могут жить друг без друга. И все же о театре пишут много и охотно, а о театральной школе — редко, ничтожно мало. Да и в тех немногих книгах о сценической педагогике, что существуют, описательно-реставрационный подход доминирует. Соблазн описать лишь личный субъективный опыт, интимные детали, яркие моменты (от вступительных экзаменов до дипломного выпускного спектакля) — очень велик. Но он будет преодолен в моей книге. Я называю такой способ описания «соблазном», потому что понимаю, насколько занимательнее, увлекательнее, легче читать о различных курьезах, об истории отношений, о приключениях и случаях из школьной жизни, чем о программе, мето-

дикое, принципах обучения профессии. Моя книга не претендует на интерес, который может вызвать беллетристика. Я понимаю, что читатель должен приготовить себя к работе, не к развлечению, тогда, возможно, он прочтет эту книгу до конца и узнает, надеюсь, что-то новое для себя.

В основе режиссерской школы Товстоногова — ее программа. Остановимся на этом документе, чтобы выявить его основное содержание и цели, отражающие специфику школы.

Программа сочетает в себе определенную долю традиционности со своеобразием и новизной. Она строится последовательно и поэтапно, по принципу от простого к сложному. Диалектическое восхождение многих тем позволяет увидеть одно и то же явление в разных аспектах. Программа использует формы обучения, общие методики и частные приемы, прошедшие многолетнюю апробацию в России и за рубежом. К примеру, такие, как: синхронизация обучения актерскому мастерству и режиссуре; взаимосвязь теоретических лекционных занятий с практическими; комплексный характер обучения профессии; сочетание групповых и индивидуальных форм занятий. Научным и методическим стержнем программы являются метод действенного анализа пьесы и роли и метод физических действий, связанные как с проблемой поиска природы чувств и способа актерского существования в спектакле, так и с проблемой инсценизации прозы.

В программе вопросы актерского перевоплощения рассматриваются в контексте жанра произведения, его природы чувств. В ней предлагается использование новых форм режиссерского тренинга, в частности, — «зачины» как способ развития зрелищного мышления режиссеров. Программа предусматривает широкий спектр самостоятельной работы студентов; актуализируются темы семинарских занятий; вводятся различные формы научно-исследовательской деятельности студентов в процессе обучения. В программу включена работа с композитором, балетмейстером, художником по костюмам, сценографом; знакомство с техникой сцены, свето и звукоаппаратурой, с экономическими и технологическими проблемами организации репетиционного процесса, выпуска спектакля, его эксплуатации.

В соответствии с программой первого курса студенты-режиссеры участвуют в работах друг друга в качестве актеров. На втором и третьем курсах они работают со студентами-актерами, на четвертом и пятом — с профессиональными актерами.

Поскольку главным в творчестве режиссера является его авторская сущность, умение сочинять и практически создавать художественно-целостный спектакль, — программа направлена на то, чтобы дать студентам такие знания, умения и навыки, которые обеспечили бы такое авторство. Именно авторская ответственность режиссера определяет в программе: чему учить студентов и как учить. Программа соединяет этические, мировоззренческие и профессионально-технологические аспекты обучения, чтобы режиссер сумел раскрыть автора в первую очередь через искусство актера.

В следующих главах книги я прослеживаю механизм поэтапной реализации программы. Для этого рассказываю об основном содержании программы каждого года обучения; привожу тематический обзор лекций; даю примеры некоторых ключевых понятий теории режиссуры, частично включая расшифровку содержания ее терминологического аппарата; описываю важнейшие практические приемы и методы обучения.

ОБ ОСНОВАХ ПРОФЕССИИ

Первый курс закладывает фундамент режиссерской школы. Поскольку всякая школа призвана обучить грамотности, то грамматика профессии входит в программу первого года. На первом курсе начинается постижение основ профессии.

Здесь на принципах студийности постепенно формируется творческий коллектив, поэтому это наиболее ответственный и сложный период жизни курса.

Основное содержание программы первого года:

- 1 Законы студийной этики.
- 2 Теоретические основы актерского мастерства.
- 3 Практическое освоение элементов психофизической техники актера.
- 4 Практический тренинг: сценическая характерность и «зерно» образа.
- 5 Основы словесного взаимодействия.
- 6 Развитие визуально-пластического, композиционного мышления режиссеров.

Законы студийной этики

Итак, — «студийная этика». С этого начинается освоение режиссерской школы. Как я уже отмечала, сердцевина учения Станиславского — в силе личностного начала творца, в саморазвитии. Школа стремится передать студентам этические принципы Станиславского не в форме застывших понятий, но сделать их подлинным миром чувств, предметом размышлений. «Чтобы урегулировать между собой работу многих творцов и сберечь свободу каждого из них в отдельности, необходимы нравственные начала, создающие уважение к чужому творчеству, поддерживающие товарищеский дух в общей работе, оберегающие свою и чужую свободу творчества и умеряющие эгоизм и дурные инстинкты каждого из коллективных работников в отдельности... Условия коллективного творчества в нашем искусстве предъявляют ряд требований к сценическим деятелям. Одни из них чисто художественного, а другие профессионального или ремесленного характера... Главную роль как в той, так и в другой области играют творческая воля и талант каждого из коллективных творцов сценического искусства... Первая задача артистической этики заключается в устранении причин, охлаждающих страстность, увлечение и стремление творческой воли, а также препятствий, мешающих действию творческого таланта... В большинстве случаев эти препятствия создают сами сценические деятели, частью благодаря непониманию психологии и физиологии творчества и задач нашего искусства, частью же из эгоизма — неуважения чужого творчества и неустойчивости нравственных принципов..., всякий зародыш творческого хотения у каждого из коллективных творцов в отдельности должен быть для общей пользы тщательно берегем всеми участниками совместной созидательной работы»¹² — эти слова Станиславского положены в основание студийной этики. Формирование этических ценностей не может быть отдано случаю, стихийному началу, оно обязано пронизывать весь учебно-творческий процесс, чтобы в театр пришли, как мечтал о том Станиславский, «люди возвышенных взглядов, широких идей, больших горизонтов, знающие человеческую душу, стремящиеся к благородным... целям, умеющие приносить себя в жертву идее»¹³. Студент, получивший из рук своих учителей основы самой прогрессивной методики, но не прошедший школы нравственного воспитания, не озабоченный «гигиеной» совместного труда, «гигиеной» души, оказывается в лучшем случае — безоружным в театре, в худшем — его разрушителем. Именно поэтому самой первой курсовой работой режиссеров является создание «этического устава курса». Этой работе всегда предшествует анализ театрально-педагогического опыта, зафиксирован-

ного в литературном наследии Станиславского и Немировича-Данченко, Сулержицкого, Вахтангова, Михаила Чехова и Мейерхольда, в работах современных режиссеров, ученых, посвященных театральной студийности, этике сотворчества. Студенты, осмыслив опыт предшественников применительно к сегодняшнему дню, предлагают свой, общий для всех «кодекс законов», регулирующий различные стороны организационно-творческих отношений на курсе.

Театральная этика, затрагивающая прежде всего нравственные основы профессии, не допускает скептического отношения к трудовой дисциплине как к ничтожной, школьной выдумке. Пренебрежение ею приводит к уничтожению самых высоких творческих помыслов и намерений. «Опаздывание, лень, каприз, истерия, дурной характер, незнание роли, необходимость дважды повторять одно и то же — одинаково вредны для дела и должны быть искореняемы... Железная дисциплина. Она необходима при всяком коллективном творчестве... Еще большего порядка, организации и дисциплины требует внутренняя, творческая сторона. В этой тонкой, сложной щепетильной области работа должна протекать по всем строгим законам нашей душевной и органической природы»¹⁴, — предупреждал Станиславский. «Этический устав» помогает создавать условия для продуктивной работы. Если принять во внимание, что всё «происходит в очень тяжелых условиях публичного творчества, в обстановке сложной, громоздкой закулисной работы, то станет ясно, что требования к общей, внешней и духовной дисциплине намного повышаются. Без этого не удастся провести на сцене всех требований «системы». Они будут разбиваться о непобедимые внешние условия, уничтожающие правильное сценическое самочувствие творящих на сцене»¹⁵. Как сделать эту дисциплину добровольной и сознательной? Как воспитывать самодисциплину?

«Главная ошибка школ та, что берутся обучать, а надо воспитывать»¹⁶ — это пронизательное наблюдение Вахтангова не потеряло своего значения и в сегодняшней педагогической практике.

Большая доля ответственности за духовную спячку, пошлость, за узурпацию творческой инициативы, хамство и своеволие театральной молодежи лежит, несомненно, на театральных школах, где порою весьма поверхностно «знакомят» студентов с нравственным центром учения Станиславского, его «этикой». Методология, которую исповедует школа, не может дать положительных результатов без овладения этическими законами, являющимися ее фундаментом. Именно здесь, в театральной школе, в условиях коллективного сотворчества, должен воспитываться художник — личность, не обыватель, не скептик, не карьерист от искусства, наделенный профессиональными навыками, но режиссер, технология мастерства которого неотъемлема от его человеческой одухотворенности. Творческая атмосфера на курсе — залог успешного обучения, поэтому не надо жалеть сил и времени для ее создания.

Товстоногов любил вспоминать, что в годы своего студенчества 1/10 всех знаний он получил от учителей, а 9/10 добыл сам, в том числе и у своих сокурсников — в творческих спорах, дискуссиях бессонными ночами. Товстоногов считал, что тот, кто хочет овладеть профессией режиссера, вступает на очень трудный путь: «Посвящение в режиссуру сродни средневековому обряду посвящения в рыцарство или вступлению в какой-то монашеский орден. Вступающий в режиссерский клан обрекает себя на жизнь беспокойную, тревожную, добровольно отказывается от жизненного благополучия. Тот, кто вступает в режиссуру ради сытой, приятной жизни, ради права командовать людьми, совершает ошибку или преступление. Без мук, страданий, напряжений, иногда просто изматывающей работы не обходится ни один спектакль. Режиссура — это труд. Посвящение в монашеский орден требовало от давшего обет всей жизни, а не какой-то ее части. Так же и режиссура. Она требует полной отдачи, всего человека, всей жизни. Если нет *одержимости* — не надо заниматься режиссурой. Ведь режиссура — это самосжигание. Способен человек на самосожжение — художник. Не способен — ремесленник. Но человек, бросающий свой талант на алтарь искусства, вовсе не ощущает это как жертвоприношение. У подлинного таланта есть *потребность* отдать его людям, не требуя награды. В театре надо не служить, а совершать служение, как в храме. Служение искусству не происходит от такого-то до такого-то часа, то есть репетиции, спек-

такли занимают определенные часы, а служение театру — всю жизнь»¹⁷. Режиссура — это гигантская проекция духовных свойств личности творца. Именно высокие нравственные цели будущих режиссеров определяют и диктуют законы студийной этики.

Различные этические проблемы пронизывают весь процесс обучения в режиссерской школе. Я тоже вернусь к этой теме (на новом этапе ее осмысления): «Этика сотворчества» — так называется одно из направлений программы четвертого курса. Иначе говоря, мы начинаем разговор об обучении режиссеров

Теоретические основы актерского мастерства

Но сейчас вернемся на первый курс. Постигание режиссуры через актерское мастерство — это ключевое свойство школы, которую я представляю. Иногда меня спрашивают: почему так много внимания уделяется именно актерскому мастерству? Отвечу просто: потому что актер — важнейшая фигура театра, его «материал». Значит режиссер должен научиться работать с актером — в первую очередь. А как? Я знаю единственный путь: познать всей своею психофизикой (а не только умом постигнуть) законы актерского искусства. Побывав в «актерской шкуре», практически изучив симптомы «болезни» актера и способы их излечения, режиссер скорее сумеет увидеть его ошибки и помочь их преодолеть — он знает, какое «лекарство» действует, полезно, и предлагает его актеру взамен бесплодных разговоров. Станиславский говорил, что «...на нашем языке познать — означает почувствовать, а почувствовать — равносильно слову уметь». Каждый режиссер должен быть хотя бы до известного предела актером. Важно, чтобы он практически познал актерскую психотехнику, приемы, подходы к роли, к творчеству, сложные ощущения, связанные с публичным выступлением. Без этого режиссер не поймет актеров и не найдет общего языка с ними. «Пусть же студенты режиссерского факультета сами, на собственных опытах, ощущениях познают то, с чем им все время придется иметь дело при работе с артистами»¹⁸, — настаивал Станиславский.

Следуя завету мастера, в режиссерской школе Товстоногова большое значение придается актерским потенциям абитуриентов, поступающих на режиссерский курс, и при прочих равных талантах экзаменующихся предпочтение всегда отдается тем, кто актерски одарен, кто обладает актерской природой. Режиссера, умеющего работать с актерами, Товстоногов называл «режиссером корня». Становление «режиссера корня» начинается именно на первом курсе.

Теоретическое познание законов актерского искусства — важный этап на этом пути.

Духовное обогащение личности происходит непрерывно, под воздействием различных факторов. Творческий материал, питающий, развивающий режиссера, нужно искать повсюду. Станиславский справедливо замечал, что художественные впечатления, чувствования, переживания «...мы почерпаем как из действительности, так и из воображаемой жизни, из воспоминаний, из книг, из искусства, из науки и знаний, из путешествий, из музеев и, главным образом, из общения с людьми»¹⁹. Выделим пока два слова — «из науки и знаний». Школа с самого начала погружает студентов в атмосферу единства практики с ее теоретическим осмыслением. «Нельзя передать то, чего не понимаешь, нельзя передать стихийную силу таланта, можно передать только *школу*»²⁰ — эти слова Михаила Чехова можно адресовать противникам научных знаний.

Законы органического творчества, открытые Станиславским, освобожденные от буквализации, от примитивных, схоластических трактовок, составили основу теоретического курса режиссерской школы первого года обучения. Термины, понятия системы Станиславского, рождавшиеся в живой театральной практике, в процессе проб и ошибок, экспериментирования, неоднократно уточнялись, переосмысливались, утрачивали свое первоначальное содержание, наполнялись новым смыслом. Прошли годы, и Товстоногов с горечью констатировал: «Терминология превратилась в стертые, девальвированные, ученически затрепаные поня-

тия, за которыми не встает ничего живого, чувственного и реального». А если это так, то и сама методология лишается смысла и, следовательно, становится чем-то необязательным и бесполезным. Беда именно в том, что многими педагогами утеряна смысловая терминологическая точность, беда в том, что часто методология существует в виде общих слов. «Вместо точного и практически бесценного метода, данного нам Станиславским, вместо использования его как подлинно профессионального оружия, мы превращаем его в режиссерский комментарий по поводу, оснащая для убедительности набором терминов»²¹. Беспокойство Товстоногова вполне обосновано, ведь практически все понятия учения Станиславского весьма разнообразно и порой совершенно произвольно трактуются. Как часто студенты и театральные педагоги используют одни и те же слова (например, «действие», «общение», «интонация»), но вкладывают в эти термины совершенно различный смысл. Кажется, что, употребляя общую терминологию, люди театра говорят на одном языке, но на деле (когда узнаешь, какое содержание подразумевают они под тем или иным понятием) становится ясно, что они думают совершенно о разном и не понимают друг друга. Общность профессиональных слов — еще не общность творческого языка. Выработка четкого и ясного терминологического языка в рамках единой режиссерской школы помогает общению профессионалов, сокращает время и путь к взаимопониманию.

Станиславский стремился создать актерскую «таблицу умножения», профессиональную азбуку, без которой не обходятся ни живописцы, ни поэты, ни композиторы. Товстоногов справедливо считал, что такая азбука необходима и режиссерам.

До сих пор среди деятелей искусства распространено отвращение к терминам, типологии, классификации, так как они носят характер общего, а не индивидуального. Но ведь именно общие свойства позволяют познать явление в контексте многообразных связей. Школа учит не путать свободу и произвол. Свобода — вознаграждение за знания, а произвол — следствие пренебрежения к знаниям, он сродни невежеству, дилетантству. Умение, основанное на знании, — предпосылка профессиональности режиссера, его и должна дать школа. Но подчеркни — знании законов и закономерностей, а не рецептов, шаблонов и штампов. С этой целью и создавалась профессиональная теория.

Теории режиссуры, как известно, не существует, хотя в общей теории театра, в родственной теории актерского мастерства, в мировой режиссерской и педагогической практике содержится богатейший материал для нее. Потребность в научном осмыслении режиссерской профессии с каждым годом ощущается все острее. Огромный режиссерский и педагогический опыт Товстоногова позволил ему вписать существенные страницы в эту науку. «Я совершенно сознательно, — признавался мастер, — время от времени останавливаюсь на подробной расшифровке отдельных терминов системы, потому что в большинстве случаев режиссеры и актеры пользуются ими просто варварски. Терминология Станиславского и Немировича-Данченко утратила свой первоначальный смысл и превратилась в набор формальных словесных обозначений, в которые каждый режиссер вкладывает одному ему понятный и удобный смысл»²². Опершись на учение Станиславского, Товстоногов создает единый терминологический язык своей школы. В курсе лекций первого года обучения этот терминологический аппарат широко используется.

Уверена, что знакомство с лекциями по теории режиссерской профессии было бы интересно читателям. Но они достаточно объемны — около 1500 страниц. Потребуется не одна книга, чтобы их изложить. Поэтому я ограничусь только отдельными фрагментами лекций первого курса, описанием содержания лишь тех понятий, терминов, без которых невозможно понять дальнейшее, в частности основные принципы метода действенного анализа.

Но начну я с перечня тем лекций первого курса, чтобы дать общую картину, на фоне которой осуществляется практическое освоение основ актерского мастерства.

- 1 Введение в профессию.
- 2 Сверх-сверхзадача художника.

- 3 Художественный образ.
- 4 Специфические особенности театрального искусства.
- 5 Система Станиславского. Цели, задачи. Искусство «представления» и искусство «переживания» — как искусство «действия».
- 6 Законы актерской психотехники. Элементы системы Станиславского.
- 7 Сценическое действие.
- 8 Предлагаемые обстоятельства.
- 9 Воображение — ведущий элемент системы.
- 10 Сценическое внимание.
- 11 Мышечная свобода.
- 12 Темпо-ритм действия.
- 13 Сценическое отношение.
- 14 Событие — неделимый атом сценического процесса.
- 15 Сценическая оценка — как процесс перехода из одного события в другое.
- 16 Упражнения на память физических действий и ощущений — гаммы актерского искусства.
- 17 Взаимодействие. Общение.
- 18 Словесное действие. Подтекст.
- 19 Мыслительное действие.
- 20 Видения. «Зоны молчания».
- 21 Физическое действие.
- 22 Сквозное действие и сверхзадача артиста—роли.
- 23 Характер и характерность.
- 24 перевоплощение.

Последовательность изложения этих тем, разумеется, может частично варьироваться, меняться. Однако в формулировках узловых понятий теории важно сохранить точность, потому что, как утверждает современная психологическая наука, «...осознание немислимо без наименования, то есть без обозначения осознаваемого точным словом, без вербализации»²³.

Цель системы Станиславского — найти сознательные пути пробуждения подсознания актера и затем — не мешать этому подсознанию творить. Элементы системы — это законы органической жизни, естественного поведения человека. Они не должны быть нарушены в противоестественных сценических условиях. Элементы системы — элементы действия. Они связаны между собою, неотрывны друг от друга (система!). Недооценка актером хотя бы одного, невладение даже одним из этих элементов приводит к разрушению всего действенного процесса. Отсюда — «тренинг и муштра!», — как предлагал Станиславский.

Действие — единый психофизический процесс достижения цели в борьбе с предлагаемыми обстоятельствами малого круга, каким-либо образом выраженный во времени и в пространстве. В этой формулировке важно каждое слово; убрать любое — значит уничтожить смысл понятия. Вот как коротко можно прокомментировать эту формулу. Прежде всего необходимо акцентировать в действенном процессе неразрывность психологического и физического, их единство. Следует помнить, что понятие «физическое действие» — условно; конечно же, у Станиславского речь идет о психофизическом действии, просто в предложен-

ном названии выражено стремление подчеркнуть именно физическую сторону действенного процесса. Не понимая этого, часто физическим действием называют всего лишь физическое механическое движение. Запомним же, что физическое действие в учении Станиславского — это всегда действие психофизическое. В этом ценность его открытия: точно найденное физическое действие способно разбудить верную психологическую, эмоциональную природу актера. Вот как писал об этом Станиславский: «...физическое действие легче схватить, чем психологическое, оно доступнее, чем неуловимые внутренние ощущения; потому что физическое действие удобнее для фиксирования, оно материально, видимо, потому что физическое действие имеет связь со всеми другими элементами. В самом деле, нет физического действия без хотения, стремления и задач, без внутреннего оправдания их чувством...»²⁴. Открытие Станиславского основано на законе органической взаимосвязи психических и физических процессов в человеке.

Действие — это процесс. Следовательно, оно имеет начало, развитие, имеет конец. Как же начинается сценическое действие, по каким законам развивается, почему и как заканчивается или прерывается? Ответы на эти вопросы объясняют суть процесса.

Побудителем наших действий в жизни является объективно существующий мир, с которым мы постоянно находимся во взаимодействии посредством обстоятельств, создаваемых нами, или обстоятельств, существующих независимо от нас. На сцене — это обстоятельства, предложенные автором, то есть предлагаемые обстоятельства. Они побуждают к действию, двигают и развивают процесс. Закон сценического бытия — закон обострения предлагаемых обстоятельств. Крайнее обострение обстоятельств активизирует действие, в противном случае оно будет протекать вяло.

Действие рождается одновременно с появлением новой цели, достижению которой сопутствует борьба с различными обстоятельствами малого круга. Предлагаемые обстоятельства малого круга — непосредственный повод, импульс действия; они реально влияют, воздействуют на человека здесь, сейчас; с ними вступают в конкретную борьбу. Конфликтность — движущая сила сценического действия. Борьба с предлагаемыми обстоятельствами малого круга за достижение цели составляет главное содержание действенного процесса. Развитие его сопряжено именно с этой борьбой, с преодолением препятствий на пути у цели. Препятствия могут быть различного характера: со знаком (—) и со знаком (+), то есть — могут мешать движению к цели (—) или помогать (+).

Действие заканчивается либо с достижением цели, либо при появлении нового предлагаемого обстоятельства, меняющего цель, соответственно рождающего новое действие. Не зная цели и предлагаемых обстоятельств малого круга, нельзя говорить о действии.

Как видим, в определении сценического действия присутствуют:

- 1 Цель (ради чего?)
- 2 Психофизическая реализация (что делаю для достижения этой цели?)
- 3 Приспособление (как?)

Напоминаю финал определения: «Действие — процесс, каким-либо образом выраженный в пространстве и во времени». Здесь важна временно-пространственная характеристика театрального искусства, связанная с проблемой зрелищности, яркой отточенной формой, с темпо-ритмической организацией, определяющей развитие события во времени. При этом особенно следует подчеркнуть импровизационную сущность действия, его многовариантность; сказано: «процесс — каким-либо образом выраженный», а не раз и навсегда утвержденный, как это происходит в искусстве «представления». Так называемое искусство «переживания», которое мы исповедуем, — это живое, всегда импровизационное творчество актера.

Повторю, что действие — единый психо-физический процесс. Однако, стремясь проанализировать столь сложное явление, условно его разделили на три составные: мыслительное, физическое и словесное действие. Такое разделение помогает выявить в каждом кон-

кретном случае преимущественное значение либо словесной, либо физической, либо мыслительской стороны единого процесса действия. При этом следует помнить, что мыслительное действие всегда сопровождает и физическое, и словесное.

Еще раз обращаю ваше внимание на то, что нельзя путать физическое действие — как акцию, всегда целенаправленную, психо-физическую, с физическим движением (не действием!), которое может являться лишь приспособлением (как?).

Продолжим разговор о *предлагаемых обстоятельствах*. Как известно, творчество в театре начинается с магического «если бы», то есть со способности актера силою своего воображения преобразовать реальность. Предлагаемые обстоятельства — это и есть множество «если бы», они приводят в движение действие, развивают его. Из всей суммы обстоятельств жизни человека автор совершает строгий отбор. Чтобы в этом обилии обстоятельств разобраться, привести их в систему, целесообразно все обстоятельства условно разделить на три круга: обстоятельства малого круга, стимулирующие, определяющие процесс борьбы в событии; обстоятельства среднего круга, охватывающие всю пьесу, определяющие развитие сквозного действия человека—роли; и обстоятельства большого круга, лежащие за пределами пьесы, вбирающие в себя сверхзадачу человека—роли. Все обстоятельства способны переходить из одного круга в другой. Мы не сможем выстроить логику малого круга, не зная обстоятельств среднего, большого кругов, потому что именно они корректируют и определяют логику малого круга. Обстоятельства, лежащие в одном круге, должны проверяться обстоятельствами другого круга.

Следует еще раз сказать о важнейшем законе обострения предлагаемых обстоятельств. Это не закон жизни, но самый главный закон театра, сценического бытия: иначе действие утратит свое важнейшее качество — активность, борьба будет пассивной. Запомните же: холодно или жарко, но только не тепло! Обострение может быть со знаком (+) или со знаком (—) по отношению к действию.

Воображение — ведущий элемент системы, но это единственный элемент, не являющийся законом жизни. Без воображения не может существовать ни один элемент системы. К примеру, закон связи сценического внимания и воображения: вижу — что дано, а отношусь — как задано. Воображение и фантазия — понятия разные. Воображение — акция эмоциональная, совершается с самим творцом (все происходит со мной, во мне); фантазия — акция более рациональная, происходит не с творцом, а с кем-то другим (вне меня). Воображение — способность человека из своих прежних представлений, знаний, опыта творить новые образы.

Сценическое внимание — активный, сознательный процесс концентрации воли на каком-либо объекте, процесс активного постижения явлений жизни. То, к чему направлено внимание, — объект внимания. Все объекты, воздействующие на человека, находятся вне него, на периферии (за исключением объектов, связанных с болезнью самого человека, они — в нем). Закон: в каждую единицу времени у человека есть один объект внимания.

В течение первого года необходимо научиться жадно увлекаться вымышленными объектами внимания в условиях сценической жизни; уничтожать естественный объект внимания на сцене — зрителя (известное «публичное одиночество»). Увлеченность сценическими объектами требует развитого воображения.

Мышечная свобода — закон органического поведения человека в жизни, следовательно, — один из элементов системы. Суть закона такова: человек расходует ровно столько мышечной энергии, сколько ее требуется для совершения того или иного действия. Большая или меньшая, чем требуется, затрата мышечной энергии ведет к мышечному зажиму со знаком (+), или со знаком (—), то есть — к чрезмерной расслабленности (+), либо — к излишней мышечной напряженности (—). Мышечный зажим часто бывает следствием актерского гипертрофированного самоконтроля. Естественный способ погасить слишком развитый самоконтроль, притупить его — увлечься сценическим объектом. Чтобы отвлечься, надо увлечься!

Ритм как элемент системы, элемент актерской психотехники, — складывается из соотношения цели и предлагаемых обстоятельств малого круга. Ритм в человеческом поведении — это степень интенсивности действия, активности борьбы с предлагаемыми обстоятельствами в процессе достижения цели. Ритм события определяется ритмом действия участвующих в событии людей, их соотношением. Событие — это всегда борьба ритмов. Чем контрастнее ритмы участников события, тем оно ритмически разнообразнее. Смена обстоятельств, переход из одного события в другое вызывают смену ритмов; ритм меняется в процессе оценки, после установления высшего признака. Смена ритмов — закон жизни человека. Поскольку искусство театра пространственно-временное, то здесь понятие ритма неотъемлемо от *темпа*, то есть от скорости действия. Интенсивность (ритм) и скорость (темп) взаимосвязаны. Их соотношение — важное средство актерской выразительности.

Сценическое отношение — это элемент системы, закон жизни: каждый объект, каждое обстоятельство требует установления к себе отношения. Отношение — определенная эмоциональная реакция, психологическая установка, диспозиция к поведению. Отношение имеет чувственный и интеллектуальный аспекты. Особенно важно, чтобы обстоятельства малого круга вызывали прежде всего чувственную реакцию. К сожалению, на сцене часто отношение возникает лишь в сфере интеллектуальной. Установление отношения к обстоятельствам каждый человек совершает, исходя из личного опыта, в зависимости от психологической установки. Отношение — это процесс; установление отношения происходит по этапам:

- 1 Смена объекта внимания.
- 2 Собираание признаков (от низшего к высшему).
- 3 В момент установления высшего признака — рождается отношение.

Этот процесс может протекать почти мгновенно, но может быть и длительным. Время, требующееся для установления отношения, зависит от многих причин (в частности, от нервной готовности, сверенной с опытом индивида, и многих других обстоятельств).

Структура сценической жизни действенна, зрелищна и событийна.

Сумма предлагаемых обстоятельств (малого круга!) с одним действием — это событие. Событие имеет характер индивидуальной оценки, точки зрения — это конкретное происшествие, действенный факт (имеющий протяженность во времени), происходящий на моих глазах (то есть на глазах зрителей) — сегодня, здесь, сейчас! Событие — способ анализа, а потом синтеза. Событие называется либо отглагольным существительным, либо может быть тождественно ведущему предлагаемому обстоятельству (определяющему действия, т. е. воздействующему на всех участников события).

Оценка — очень важный элемент системы.

Оценка — процесс перехода из одного события в другое. В оценке умирает предыдущее событие и рождается новое. Смена событий происходит через оценку. Люди ходят в театр ради оценок! Знаменитые «гастрольные паузы» — это оценки. Процесс оценки сначала идет по тем же каналам, что и установление отношения:

- 1 смена объекта внимания;
- 2 собираание признаков (от низшего к высшему);
- 3 установление высшего признака (самый главный этап). В момент установления высшего признака, вслед за возникновением отношения;
- 4 появляется новая цель, меняется ритм, рождается новое действие — так мы переходим в следующее событие.

На первом курсе мы говорим только о *сквозном действии артиста—роли*, человека—роли, не пьесы в целом. Это — этап жизни, объединенный одной целью; или — средний круг предлагаемых обстоятельств, охваченный одной действенно-волевой целью; еще одно определение — стремление, хотение персонажа на исследуемом отрезке времени — и есть его

сквозное действие.

Обратите внимание на то, что ряду важнейших понятий учения (таких, к примеру, как «событие», «сквозное действие») мы даем несколько определений, формулировок. Такое многообразие позволяет взглянуть на явление с разных сторон, помогает постижению сути того или иного профессионального термина.

Сверхзадача человека—роли (не пьесы!) — это представление человека, его мечта о счастье. Сверхзадача — понятие объективное. Вся жизнь человека подчинена одной цели, одной мечте; он может обманывать окружающих, скрывая истинную цель за ложными декларациями, но, исследуя его поступки, реальное поведение, можно сделать вывод о подлинной сверхзадаче человека — не на словах, а на деле.

Так же, как действие соотносится со сквозным действием, сквозное действие соотносится со сверхзадачей. Их можно исследовать по закону: от частного к общему, и наоборот — общим поверять частное. Эти понятия тесно взаимосвязаны.

Приведенные мною фрагменты лекций, краткие формулировки, разумеется, не могут дать исчерпывающего представления о теоретических основах первого курса. Реальная лекция-беседа всегда насыщается обилием примеров, развернутых характеристик каждого понятия. Но сейчас мне важно продемонстрировать читателям общее направление теоретического курса, его практицизм, известный технологизм и конкретность. Любую работу можно изложить кратко, если, конечно, сам до конца ее понял, довести до самой что ни на есть простоты — это и есть настоящая наука. Все исходное должно быть просто. Вспомним Нильса Бора, говорившего, — если человек не понимает проблемы, он пишет много формул, а когда поймет, в чем дело, — их останется в лучшем случае две. Не размытые размышления «по поводу», но строгие формулы, опирающиеся на богатый практический опыт, — таков принципиальный подход к теории профессии в режиссерской школе Товстоногова.

К примеру, может показаться, что упрощается такое сложное, неоднозначное понятие, как «сценическое действие». Известно, что «действие» как научная категория теории театра интенсивно изучается еще с начала XX столетия. В театроведческой науке и педагогике сегодня существует множество его определений, взаимоисключающих толкований; в него вкладывается порою совершенно различный смысл. Поэтому сам предмет исследования становится размытым, неопределенным. Вместе с тем, от того, какое содержание в нем заключено, зависит не только теория вопроса, но и реальная сценическая и педагогическая практика. Поэтому Товстоногов сознательно превращал сложнейшую дефиницию в узкоспециальную и эту многоплановую категорию вмещал в конкретную рабочую формулу. Мастера интересовал в данном случае профессионально-технологический аспект сценического действия. Это не значит, что другие аспекты этого феномена не интересны. Ведь технология профессии неотрывна от духовной сущности творческого процесса, от нравственной задачи. Но возможность произвольных трактовок всегда губительна для школы.

Режиссерская школа Товстоногова предлагает своим ученикам отказаться от термина «искусство переживания», заменив его «искусством действия». Житейский смысл слова «переживание» порою затмевает суть явления. Апелляция к чувству в школе Станиславского не прямая; чувство — искомое, результат верного действенного процесса. Поэтому-то справедливо причислить нашу режиссерскую школу к «искусству действия».

Каковы же различия между искусством «переживания» и искусством «представления»? Искусство «представления» можно назвать искусством изображения, репродуцирования, подражания, искусством точнейшего повторения, копирования один раз найденной и утвержденной совершенной формы. А искусство «переживания» предполагает рождение действенного процесса каждый раз заново, как в первый раз, — это живой театр, импровизационный по своей природе. Он основан на принципе перевоплощения, не подражания, но слияния с образом.

Творческая активность студентов в процессе постижения теории актерского мастерства

и режиссуры — важнейшее условие продуктивности обучения. Она достигается в том числе особым способом построения лекций. Они должны иметь форму бесед, семинарских занятий, в которых доля участия студентов весьма значительна. Учитель не преподносит ученикам готовые формулировки, они рождаются каждый раз как бы заново, совместным трудом. Руководитель-творец, руководящий творцами, — эта модель вполне применима к студенческой аудитории в режиссерской школе. Лекции не должны иметь академического характера. Они требуют от студентов высокого интеллекта (интеллект — от греческого «интелего» — *выбираю* между), способности равноправно вступать в беседу с учителем. Истина, как известно, рождается из диалога. Она по сути своей не монологична и возникает на пересечении идей участников диалога. Важно оставить право каждому студенту на его слово в беседе, более того, провоцировать спор. Лекции-беседы должны пробуждать в студентах самостоятельный поиск истины, активизировать живую работу ума. Максимализм и искренность суждений, свежесть взглядов на искусство — вот важнейшие качества, создающие особую среду, в которой развивается диалог учителя и его учеников. Каждая лекция — перекрестный разговор, наполненный живыми примерами, широкими ассоциациями, увлекательными рассказами. При этом творческая полемика, свободные столкновения мнений должны соседствовать со строгостью оценок, с повышенной требовательностью к культуре мышления студентов, непримиримостью к проявлениям пассивного, унылого ученичества. Самоуверенность, завышенная самооценка, базирующиеся, как правило, на полукультуре, полуобразовании, на агрессивном дилетантизме (свойственным иногда студентам-режиссерам), — это обратная сторона медали. Что хуже: пассивность или самоуверенность? Талант педагога способен преодолеть обе эти негативные тенденции. Хорошо, когда беседа рождает множество вопросов у студентов: это свидетельство того, что тема разговора задела за живое и кроме того интересные вопросы позволяют с разных сторон взглянуть на обсуждаемый предмет.

Практическое освоение элементов психофизической техники актера

Студенты должны искать ответы не только в беседах с учителем, а прежде всего — в собственном опыте, в процессе психофизического тренинга. Как я уже писала, обучение строится таким образом, что теория не остается чем-то умозрительным, отвлеченным, — она проверяется ежедневной самостоятельной практикой и работой на сценической площадке под руководством педагога.

Таким образом, теоретический курс, выработанный в режиссерской школе, с одной стороны, призван дисциплинировать мышление студентов; с другой, — его отличительные качества: краткость, конкретность и практическая польза — надежная опора при освоении элементов психофизической техники актера.

Выработка практических навыков, как известно, достигается длительной и систематической тренировкой, чтобы в результате артистическая техника была доведена до степени подсознательной, рефлексивной деятельности. Такая работа в школе Станиславского начинается с так называемого «туалета актера» — это особая форма ежедневного индивидуально- и группового тренинга, необходимая как для развития, так и для поддержания художественной техники.

Замечу, что на этапе овладения элементами актерской психофизической техники режиссер все же остается режиссером. Это значит, что на этом этапе (а не только впоследствии, в процессе постановки отрывков, спектаклей) самочувствие режиссера должно сочетать в себе «лед и пламень», свойства Моцарта и Сальери. Режиссерская техника, в частности, в том и состоит, чтобы уметь жить с актером одним дыханием, быть в его «шкуре», но при этом не утрачивать способности острого анализа, сохранять зоркость контроля. Поэтому на этом этапе мы строим учебный процесс, не совпадающий буквально с актерским. Напротив, важнейшая задача сейчас: с одной стороны, — развивать в студентах непосредственность, живость восприятия (взгляд на мир ребенка), с другой стороны, — аналитическую

строгость и точность (сознание зрелого человека). Анализ режиссера не должен мешать его непосредственности, непосредственность — не вступать в конфликт с анализом. Такое сочетание — важнейший принцип освоения режиссерской техники. Ведь, чтобы впоследствии прожить с актером все мельчайшие психологические ходы и тончайшие переходы, чтобы суметь подсказать актеру верный путь (если он запутался или сбился с пути), режиссер должен обладать гораздо более подвижной психикой, чем актер, большей волей, выдержкой, постоянной творческой готовностью.

Актерская психофизическая техника помогает развитию творческого аппарата режиссера. «Туалет актера», который включен в постоянный тренинг режиссеров первого курса, готовит творческое самочувствие студентов. Это комплекс упражнений, «воспитывающий» органы чувств, развивающий сенсорную систему. Именно глаза, уши, осязание, обоняние дают нам материал для творчества. Замечу, что сценическая педагогика накопила огромное множество таких упражнений, идущих еще от Станиславского, их не десятки — сотни! С помощью «туалета актера», через простые упражнения студенты постепенно втягиваются в большой тренинг внутренней психотехники актера. Вся методика этого тренинга направлена к тому, чтобы научить не передразнивать, не показывать чувства, а помогать, содействовать процессу подлинного их рождения. Цель тренинга на этом этапе: освободить, раскрепостить природу творца, приучить к органической работе органы чувств в искусственных условиях публичности, добиться эмоционального осознания основного элемента сценической жизни — «действия».

Итак, — познать себя, свою природу через освоение общих законов актерского мастерства, открыть в себе эти законы, овладеть психотехникой, сделать ее инструментом творчества — вот задачи, которые решают студенты в первую очередь. Они практически обнаруживают, что действенный процесс способен восстановить (в противоестественных сценических условиях) органическую жизнь человека во всей ее полноте. Постижению грамматики действий помогают *упражнения на память физических действий и ощущений*. Это генеральные упражнения всего первого курса. По словам Станиславского, упражнения на память физических действий и ощущений — гаммы нашего искусства, необходимы так же, как вокализы — певцам, экзерсисы — танцовщикам, потому что они тренируют все элементы системы. В этом заключена их сила. Упражнения — путь самопознания. Здесь нельзя ничего показывать, имитировать; необходимо подлинно исследовать явление. Разрушив привычный автоматизм жизни, нужно, к примеру, проанализировать, как ведут себя мышцы человеческого тела, когда холодно или жарко; создавая цепь препятствий, «придираясь» к предметам (они, разумеется, воображаемые), — изучить их досконально, во всех подробностях, чтобы заново научиться совершать самые простые физические действия. А затем упорным трудом (как говорил Станиславский, с помощью тренинга и муштры!) добиться автоматизма действий с воображаемыми предметами. «Нужно трудное сделать легким, легкое — привычным, привычное — красивым, красивое — прекрасным» — так можно описать принцип овладения этим упражнением. Все самое сложное создается через самое простое. Овладение простым физическим действием ведет к рождению верного психофизического самочувствия. Так закладывается фундамент актерской профессии, ведь актер — прежде всего мастер сценического действия. Важно отметить, что работа над упражнениями воспитывает также волю, трудолюбие студентов. Упражнения на память физических действий и ощущений не должны иметь ремесленного характера. Творческое воображение играет в них определяющую роль. Современные психологи, исследуя таинственные истоки феномена «воображение», объясняют его продуктивность в процессе творчества связью сознания с бессознательным: «Воображение скорее результат совместной, а может быть, и конструктивной активности сознания и бессознательного психического, нежели какой-либо из этих способностей человека, отдельно взятой»²⁵. Вспомним, что система Станиславского помогает прокладывать сознательные пути к бессознательному творчеству «волшебницы природы». Упражнения на память физических действий и ощущений, тренирующие, развивающие воображение, — самый продуктивный путь постижения законов актерской психотехники.

На основе этих упражнений студенты первого курса делают множество этюдов: сначала

ла одиночные, потом парные, коллективные этюды — без слов или с минимумом слов (внимание к непрерывной внутренней речи здесь первостепенно). Наконец, позже — этюды на литературной основе. Так в разнообразных этюдных пробах ученики обретают практическое осознание неделимости, целостности процесса жизни на сцене. Они видят, что без внимания, мышечной свободы, без сценического отношения, без веры в предлагаемые обстоятельства и без воображения невозможно действовать на сцене.

«Воображение» — к этому элементу системы Станиславского мы постоянно возвращаемся в процессе обучения режиссеров. Часто слова «творческая фантазия» и «воображение» используются как синонимы, но это ошибка. Фантазия — способность к выдумке, к комбинациям, к изобретательству. Воображение — способность к творческой переработке, к творческой трансформации жизненного опыта, личного багажа, ассоциаций. Развитие творческой фантазии и воображения — важнейшая задача режиссерской школы. Оно осуществляется, в частности, и на материале этюдов. Этюд выявляет многие свойства дарования студентов: творческое воображение и фантазию, знание жизни, наблюдательность, живость зрительной и эмоциональной памяти, юмор, нестандартность мышления. Этюд — атом сценической жизни, в нем заложено все самое важное в учении Станиславского:

- 1 Действие
- 2 Внутренняя речь
- 3 Несколько событий
- 4 Оценки
- 5 Конфликт
- 6 Борьба с обстоятельствами малого круга
- 7 Сквозное действие

Работая над этюдами, студенты режиссерской школы тренируют свое умение событийно-действенно, логично мыслить.

К сожалению, часто логика режиссеров бывает умозрительной, абстрактной, оторванной от жизни, от реального их опыта, или, напротив, — иллюстративной, банальной логикой здравого смысла, где дважды два — всегда четыре. Но в искусстве, как известно, дважды два может равняться и восьми, и пятнадцати, и двадцати трем! Режиссеру необходимо разрушать шаблоны, штампы мышления. Искусство познает жизнь в логике закономерных неожиданностей. В этой формуле важно каждое слово. Неожиданное и закономерное сочетание вымысла и правды всегда увлекает. Однако любая неожиданность, даже эксцентрика сценического мышления, обязана служить выявлению глубины жизненных процессов, потаенной сущности, особой Правды.

Во время работы над этюдами большое значение придается воспитанию в режиссерах чувства юмора. Юмор, как правило, неожидан. Чувство юмора предполагает способность студентов к ассоциативному мышлению, склонность к богатым, разнообразным сопоставлениям. Эти качества, столь необходимые режиссеру, ученики должны тренировать постоянно.

Я не имею возможности описывать различные упражнения тренинга и этюдные ситуации, потому что для этого потребовалось бы написать отдельную книгу. И все же считаю целесообразным перечислить некоторые задания, выполняемые режиссерами в работе над этюдами, те, что я чаще всего использую в своей педагогической практике, поскольку, на мой взгляд, они наиболее плодотворны.

Темы одиночных этюдов на органическое молчание:

- Первый раз в жизни.
- Находка.
- Музыкальный момент.

- Пропажа.
- Совершенно невероятное событие.
- Ожидание.
- На чердаке.
- На крыше дома.
- Этюды «на оправдание» (вещи, нескольких слов, звука, планировки, «чуда»).
- Этюды на смену темпо-ритма.
- Этюды на свободную тему.

Темы парных этюдов на взаимодействие «Молча вдвоем»:

- Знакомство.
- Прощание.
- Подарок.
- Предательство.
- На охоте.
- Примирение.
- Обман.
- На рыбалке.
- Реванш.
- Встреча.
- Наказание.
- Свидание.
- Розыгрыш.
- Расплата.
- Открытие.
- Искуситель.

Коллективные этюды-импровизации:

- Ремонт.
- Подготовка к празднику.
- Этюды на переходы (опасные места, через препятствия).

Этюды на смену обстоятельств, определяющих физическое самочувствие (темнота, холод, жара, дождь, пожар, снежная пурга, наводнение, голод, жажда, боль).

Практический тренинг: сценическая характеристика и «зерно» образа

Наряду с этюдами, в основе которых — упражнения на память физических действий и ощущений, в этот период студенты работают над упражнениями и этюдами, обращенными к проблемам характеристики, поиска «зерна» образа. Это серия очень увлекательных упражнений, их любят все студенты и делают всегда радостно, весело, с юмором, изобретательностью. Это игра, основанная на ярком и смелом воображении. Студенты пытаются постигнуть

«душу» вещи, животного, растения, птицы, игрушки, куклы, рыбы, ребенка или старика. Здесь вопросы формы, внешней, физической техники, жизни тела актера — имеют первостепенное значение. Но не только точная форма важна в этих заданиях. Проблема поисков «зерна» образа — очень глубока, она связана в первую очередь с природой перевоплощения, с жанром произведения. Сейчас же студенты делают только первые шаги в этом направлении. Что такое «зерно»? Это глубинная сущность человека, проявляющаяся в способе его мышления, поведении, в его восприятии мира. Как из зерна пшеницы может вырасти только пшеница, а из желудя — только дуб (но никогда — пшеница), так и из определенного «зерна» родится особый человек, наделенный присущими только ему физическими данными (горбатый, с большим носом, с грубым или нежным голосом) и с особой психикой (флегматик или холерик, злой, коварный, или добрый, наивный, как ребенок). Однако найти «зерно» человека — очень трудно (это студенты будут делать на 3-м и 4-м курсах). Легче изучить и проще найти, то есть «влезть в шкуру» собаки или кошки, за которыми мы можем наблюдать дома... С детской наивностью надо поверить в то, что ты, к примеру, кукла. Но одной веры мало. Сначала надо точно понять «анатомию» куклы: где расположены ее шарниры, связки, скрепления, какой механизм отвечает за голос куклы и т. д. Из какого материала она сделана: резиновая, гуттаперчевая или тряпичная... Тогда пластика куклы угадывается легко, и человеческие движения нужно только подладить к тем, какие может делать кукла. Если собственный физический аппарат актера хорошо натренирован, такая задача выполняется достаточно быстро. Однако этого тоже мало. Необходимо нафантазировать «зерно» куклы, заложенное в нее кукольным мастером. И вслед за этим передать всю глубину и тонкость психологических оттенков, содержащихся в этом «зерне». Допустим, кукла «Тролль». Какой он? Озлобленный, дикий, циничный, старый, уродливый тролль, считающий себя красивее всех? Или это, по традиции, презираемый, всеми покинутый и одинокий молоденький тролль, влюбленный в красавицу, стыдящийся своего уродства? Надо найти ответы на многие вопросы. Подобный описанному мною путь должен пройти студент, выполняя любое из заданий на эту тему.

Приведу примеры таких заданий: «Люди-вещи», «Магазин игрушек», «Скотный двор» (домашние животные и птицы), «Зоопарк» (дикие животные), «Из жизни растений», «Птичий базар» (дикие птицы), «Обитатели моря» (рыбы и морские животные), «Наш цирк».

Когда студенты освоят эти задания, можно дать более сложные, вплотную приближающиеся к проблеме характерности:

- Дети: На детской площадке. Знакомство. Находка. Ссора. Новая игра. Предательство.
- Старики: В доме для престарелых. В кафе. Встреча. Несчастный случай. В парке. Свидание.
- «Человечки»: Бомжи; пьяные; наркоманы; слепые; люди разных профессий: спортсмены, военные, ювелиры, часовщики, клоуны, официанты и другие.

Все эти задания выполняются вначале как «зарисовки», «эскизы». Наблюдательность и творческое воображение, чувство формы здесь играют ведущую роль. Потом можно осуществлять переход к этюдам — одиночным, парным и коллективным импровизациям на эти темы.

Основы словесного взаимодействия

Завершается освоение основ актерского мастерства на первом курсе этюдами на литературной основе. В парных этюдах без слов студенты-режиссеры уже вплотную сталкиваются с законами сценического взаимодействия, общения. На этом этапе «зоны молчания», наполненные напряженной мыслью, а значит внутренней речью и видениями, составляют суть этюда. Этот опыт ученики должны взять с собой, когда встретятся с текстом. Именно в «зонах молчания» рождается текст. И то, как и почему он рождается, всегда важнее самого текста.

Диалоги. Они практически устанавливают взаимосвязь словесного, мыслительного и физического действия. Самым важным в режиссерской мастерской становится поиск остро-конфликтной событийной ситуации. В этот период ученики на материале современной прозы импровизационно исследуют десятки этюдных ситуаций. Любой этюд — цепь непрерывных конфликтов, поединков, в нем необходимо почувствовать действенность столкновений.

Важно подчеркнуть, что первая встреча с текстом осуществляется не на материале пьесы, но студенты работают над современной прозой. Это не случайно. Здесь поступки персонажей чаще всего подробно мотивированы и объяснены автором, выразительно и подробно очерчены многие обстоятельства — это, разумеется, облегчает работу над тестом. Хорошо, если студенты выбирают ситуации, близкие себе, собственному жизненному опыту, — тогда они быстрее найдут живой отклик в своей душе и сознании.

В процессе этих этюдных импровизаций студенты учатся: понимать и вскрывать суть события; непрерывно и активно оценивать обстоятельства (слово — это тоже обстоятельство малого круга); разнообразно и продуктивно идти к цели (в том числе с помощью слова); вести и выстраивать непрерывную внутреннюю речь; сближать опыт персонажа со своим собственным; выстраивать обоснованную логику и последовательность поступков; наконец, главное — использовать слово как инструмент сценической борьбы, как способ передачи партнеру своих видений (то есть адресовать слова не «уху» партнера, а его «глазам»). Главный объект на сценической площадке — твой партнер. В нем источник, начало и венец Правды. С ним должна быть установлена подлинная, безупречная связь. Твое поведение целиком зависит от партнера: усиление или ослабление действенной энергии, изменение пристройки и приспособлений, активность в поиске живого контакта, в разгадывании истинных причин, мотивов поступков, фактов.

Я считаю необходимым подробнее остановиться на целях и задачах, которые помогают решить этюдный тренинг, поскольку он используется нами многократно на протяжении всего процесса обучения режиссеров. Этюд, в разных формах, является основным методическим средством работы актера над собой (тренировочные этюды) и важнейшим репетиционным приемом работы над ролью (этюды, помогающие углубить и обогатить этюдную разведку методом физических действий). По существу, этюд связан со всеми этапами режиссерской школы. Конечно, этюд только звено в сложном воспитательном и творческом процессе, но наисущественнейшее, так как он помогает и в саморазвитии актера, и учит работать над ролью, и, наконец, через него строится спектакль. Этюд — это небольшой отрезок сценической жизни, это событийный эпизод, имеющий начало, развитие и некий финал. Происшествие в этюде может быть незначительным или грандиозным, но оно всегда присутствует в нем. Происшествие, содержащееся в этюде, должно выражать определенный смысл. Главное же в этюде — движение, развитие.

Замечу кратко, что в работе над спектаклем по методу действенного анализа — этюд становится главным инструментом анализа и синтеза (но об этом — в следующей главе). Этюд помогает нам познать автора, поэтому так важна его роль в поиске уникального жанра произведения (эта тема будет рассмотрена в главе «Жанр спектакля и инсценизация прозы»).

Принципы словесного взаимодействия в этюде сохраняются во всех случаях его применения. Оттолкнувшись от авторского текста и пройдя ряд этапов работы над ролью, актер снова возвращается к слову, которое становится ему необходимым. Процесс освоения текста, превращение авторских слов в свои собственные происходит постепенно. Определяя границы события, его действенное содержание, отбирая обстоятельства, осмысливая суть оценки, студенты таким образом подготавливают почву для произнесения текста автора. Пока этот текст не родится у актера органически, он использует в этюдах словесную импровизацию на ту же тему. Студенты часто задают вопрос: когда, в какой момент актер должен перейти от импровизационного к фиксированному авторскому тексту? Станиславский отвечал так: когда слова автора ему станут необходимы для действия, когда он сможет произносить их как свои собственные, а не от лица воображаемой роли. Когда слова автора рождаются в душе актера, а не будут слетать только с его языка. Точного графика здесь быть не может, как в любом

творчестве. Самая большая опасность в работе над текстом — механическое его заучивание, поиск выразительных интонаций, раскрашивание слов. Актер должен воздействовать словом на партнера во имя определенной цели, в конкретных обстоятельствах, — тогда и родится верная интонация. Она не будет фальшивой, если слово тесно связано с физической жизнью, с жизнью тела актера. По ходу овладения логикой действия актер начинает произносить те слова, которые ему органически необходимы для общения с партнером. Вместе с уточнением действия уточняется ход его мыслей. Так, продолжая пользоваться частично своими словами, частично авторскими, актер постепенно все более приближается к авторской логике мыслей. Острота и конкретность видений и внутренней речи, напряженность конфликта в диалоге также помогают рождению ярких и образных, неожиданных, импровизационных интонаций взамен формальных речевых штампов. Наступит момент, когда актер почувствует потребность именно в слове автора, потому что это слово, конечно, точнее, богаче, сильнее, наконец, талантливее тех, что импровизировал актер. Диалог — не говорение слов по очереди с выразительными интонациями, но это — борьба, в том числе и словесная, в которой часто подтекст играет более важную роль, чем текст.

Замечу, что другая сторона речевой выразительности связана с постоянным тренингом техники речи (голос, дыхание, дикция). Только высокий уровень техники сценической речи позволит выразить тончайшие нюансы «жизни человеческого духа», обеспечить продуктивность словесного действия.

Развитие техники сценической речи создает надежную опору для словесного действия, также как различные формы пластического тренинга помогают сделать тело актера «говорящим», «думающим», способным осуществлять физическое действие любой сложности.

Развитие визуально-пластического, композиционного мышления режиссеров

Последнее направление программы первого курса, как уже сказано, — развитие визуально-пластического, композиционного мышления режиссеров. Тренинг в этом направлении начинается с самых первых дней обучения и не должен завершаться никогда. Театр — это зрелище, которое призван формировать именно режиссер. Он должен уметь создавать целостные композиции, пластические формы, насыщенные психологией мизансцены. Мизансцена — язык режиссера. Мизансцена — смысл события, выраженный в пространстве и времени. Найти точное пластическое, физическое, зрелищное выражение смысла — вот одна из задач режиссера. Как обучать этому языку студентов? Очевидно, что способность режиссера мыслить пластическими образами поддается тренировке, развитию. Важно с первых шагов применять те приемы, упражнения, которые выявляли бы в студентах эту способность, давали возможность педагогам контролировать ее развитие.

Приведу некоторые примеры такого ежедневного режиссерского тренинга:

- Используя, по собственному выбору, пространство, свет, сценографические детали, реквизит, человеческие фигуры, цвет, — студенты делают композиции, ищут сценический эквивалент следующим темам: Свидание, Праздник, Ремонт, Бунт, Расстрел, Свадьба, Обыск, Похороны.

- Сценические композиции без человеческих фигур, но с использованием музыки, звуков на темы: Времена года (осень, зима, лето, весна); Одиночество; Рассвет; Ностальгия; Апокалипсис; Любовь.

- Режиссеры выбирают любое краткое изречение — афоризм, лозунг, девиз, которые представляются им актуальными, — и находят им зрелищное выражение в любой форме, в любом жанре.

- Композиции по мотивам картин известных живописцев (по выбору студентов).

- Построение «скульптурных» композиций на заданную тему.

- Педагог предлагает одну или несколько деталей, которые должны стать эмоциональным центром композиции: например, лестница; большое полотнище шелка (белое, черное, иного цвета); длинный корабельный канат; модуль в форме треугольника или куба; стул (один или несколько); свадебная фата; несколько пар разнообразной обуви и т. д. — студент строит композицию с использованием любых выразительных средств (формирует пространство, свет, звук, человеческие фигуры) на тему по собственному выбору.

- Педагог предлагает какое-то конкретное пространство в учебной аудитории (угол, окно, потолок, часть стены, окружность или треугольник на полу) — студент должен «вписать» в это пространство любую композицию на тему по собственному выбору.

Все эти и множество других упражнений визуального тренинга, используемых на первом курсе, мы называем заданиями в форме «зачинов». «Зачин» — это сквозное упражнение всех лет обучения. Структура «зачина» зрелищна, но она принципиально отличается от событийного зрелища, связанного с мизансценой. Зачин не событие. С помощью различных средств сценической выразительности он призван передать только некое эмоциональное содержание зрелища. На первом курсе он может быть игрой, с которой начинается каждый урок. Например, игрой, где в театральную форму облекается ежедневный актерский тренинг. Музыкальность, смелость, яркость сценической формы, эмоциональность содержания — вот основные требования к игровым «зачинам» первого курса. Задачи «зачина» год от года усложняются. Но об этом — в следующих главах.

Завершая рассказ о программе первого года обучения, хочу отметить, что по заданию педагога в течение этого времени режиссеры постоянно ведут творческие дневники, где анализируют увиденные спектакли, фильмы, размышляют о книгах, которые читают, о музыке, рассказывают о своих впечатлениях от посещений выставок, музеев. Любые яркие жизненные события, обогащающие их творческие копилки; уроки, различные события, происходящие в театральной школе, те, что наполняют их художественный багаж, расширяют профессиональный опыт, — все это находит отражение в творческих дневниках, которые могут быть написаны в любой форме. Дневник — это серьезная, ответственная работа, требующая духовных и аналитических усилий от студента. Руководитель курса периодически знакомится с записями в дневнике и делает их предметом индивидуальной беседы со студентами.

Кроме того дважды в течение года (по окончании осеннего и весеннего семестров) студенты-режиссеры пишут рефераты, в которых подводят итоги каждого этапа обучения. Что из освоенного материала кажется им принципиально важным, особенно ценным, какие проблемы вызывают сомнения, что осталось непонятным, чем они не удовлетворены, чего они не приняли, к каким темам хотели бы вновь вернуться? Эти и многие другие вопросы находят отражение в их заключительных курсовых работах. Эти итоговые записки нужны и ученику и учителю. Они помогают исправлять допущенные ошибки, корректировать дальнейшее направление учебного процесса, а значит — увереннее двигаться вперед.

МЕТОД ДЕЙСТВЕННОГО АНАЛИЗА – ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ РЕЖИССЕРА

В программе второго курса обучения режиссеров — освоение метода действенного анализа пьесы и роли — вершины режиссерского учения Станиславского. Этот метод — главный профессиональный стержень школы Товстоногова, он неотрывен от первой части системы Станиславского, от законов актерской психотехники.

Содержание второго курса строится по следующим направлениям:

I Теоретическое постижение метода действенного анализа.

Темы лекций.

1 Первый этап метода действенного анализа — режиссер наедине с пьесой, «разведка пьесы умом»; параметры метода и их системная взаимосвязь.

2 Второй этап — метод физических действий как инструмент метода действенного анализа, «разведка пьесы телом»; физическое действие как часть триединого действенного процесса (мыслительное, словесное, физическое действие); мизансцена — язык режиссера; сценическая композиция и мизансцена.

3 Метод действенного анализа — метод анализа и синтеза.

II Практическое применение метода действенного анализа и метода физических действий:

1 Анализ нескольких пьес — одноактных и многоактных;

2 Анализ пьес (современного и классического репертуара), отрывки из которых делают режиссеры;

3 Событийно-действенный анализ отрывков, над которыми работают режиссеры;

4 Совместная работа режиссеров со студентами-актерами над отрывками, сначала из современных, потом из классических пьес (диалоги — этюдные импровизации).

III Работа над «зачинами» на основе стихов и песен.

Теоретическое постижение метода действенного анализа

Итак, метод действенного анализа пьесы и роли. Расскажу немного об истории вопроса в надежде, что заинтересованный читатель захочет познакомиться в дальнейшем с этим методом в иных трактовках, поскольку в моей книге представлена только одна версия.

Метод действенного анализа наиболее полно отражен в публикациях М.О. Кнебель и Г.А. Товстоногова. Интересные исследования в этой области осуществлены также А.М. Поламишевым.

Кнебель, ученица Станиславского и Немировича-Данченко, писала, что начало открытия нового закона анализа пьесы, по ее мнению, можно отнести к 1905 году, к периоду работы в театральной студии на Поварской, когда мастер «впервые предложил анализировать пьесу этюдным путем... И только в 1935 году Станиславский с новой, удесятеренной силой убежденности стал проповедовать идею анализа пьесы в действии»²⁶. Кнебель отмечала, что, к сожалению, в трудах Станиславского «...нет специальной главы с описанием этого открытия»²⁷. (Подчеркну, что наиболее значительными являются подготовительные материалы Станиславского к его неосуществленной книге «Работа актера над ролью», где ставятся проблемы работы над пьесой и ролью.) Вероятно, только скромность Кнебель, этого талантлив-

вого педагога, режиссера и ученого, не позволила сказать, что именно ей принадлежит заслуга — на основе незавершенных трудов, отдельных статей, высказываний по этому вопросу, практических занятий в оперно-драматической студии в последние годы жизни Станиславского — впервые описать и теоретически осмыслить суть открытия своего учителя. Ведь сам термин «метод действенного анализа пьесы и роли» введен в нашу науку Кнебель. Этот метод нашел широкое применение в сценической педагогике Москвы.

В ГИТИСе — главным образом усилиями Кнебель, в вахтанговской школе — в работах Поламишева. В рамках этой книги нет возможности проанализировать каждую из существующих точек зрения на проблему, определить сферы соприкосновения, единства взглядов, исследовать суть расхождений. Мой рассказ — о режиссерской школе Товстоногова.

Метод действенного анализа — *способ перевода образов одного вида искусства — литературы, драматургии — в другой, перевод на язык сценического творчества*. В этом его принципиальное отличие от литературоведческого анализа.

Конкретно-исторический анализ произведения здесь неотрывен от духовно-нравственных проблем. Поэтому фундаментальным понятием метода является *сверхзадача* — то есть идея произведения, обращенная в сегодняшнее время, то, во имя чего ставится сегодня спектакль. Постижению сверхзадачи помогает проникновение в *сверх-сверхзадачу автора*, в его мировоззрение.

Путь воплощения сверхзадачи — *сквозное действие* — это та реальная, конкретная борьба, происходящая на глазах зрителей, в результате которой утверждается сверхзадача.

Двуединный процесс, лежащий в основе методики так называемой «разведки умом» и «разведки телом», — опирается на способность художников театра событийно воспринимать действительность. На этапе «разведки умом» у режиссера формируется представление о том, как будет развиваться спектакль, — *от исходного события, через основное, центральное, финальное — к главному событию*. *Событийное развитие — важнейшая часть режиссерского замысла*. Событие — основная структурная единица сценической жизни, неделимый атом действенного процесса. Отобранная режиссером на этапе «разведка умом» цепь событий — путь к постановочному решению спектакля.

Станиславский предлагал выявить в анализе наиболее важные события, которые определяют процесс движения спектакля. Товстоногов считал, что пьеса в своем развитии опирается на пять таких событий:

1. *Исходное событие* — своеобразный эмоциональный «зачин» спектакля, его камертон, оно начинается за пределами спектакля и заканчивается на глазах зрителя; оно фокусирует, отражает в себе (как капля воды — океан) исходное предлагаемое обстоятельство, зарождаясь в его недрах.
2. *Основное событие* — здесь начинается борьба по сквозному действию, вступает в силу ведущее предлагаемое обстоятельство пьесы.
3. *Центральное событие* — это в спектакле высший пик борьбы по сквозному действию.
4. *В финальном событии* — кончается борьба по сквозному действию, исчерпывается ведущее предлагаемое обстоятельство.
5. *Главное событие* — самое последнее событие спектакля, заключающее «зерно» сверхзадачи; в нем как бы «просветляется» идея произведения; здесь решается судьба исходного предлагаемого обстоятельства — мы узнаем, что стало с ним, изменилось ли оно или осталось прежним.

Важнейший этап рождения режиссерского замысла — *определение исходного предлагаемого обстоятельства*, той среды, неизменной на протяжении всего развития пьесы (вобравшей в себя авторскую боль), которая «беременна» проблемой произведения.

Не менее существенно выявление *главного конфликта*: он носит всегда нравственный характер, представляет собою процесс рождения, становления или падения, деградации личности.

Все названные здесь параметры метода *взаимосвязаны, неотрывны друг от друга*, это обеспечивает целостность анализу. В процессе рождения спектакля они являются компасом, верно ориентирующим его создателей.

Метод действенного анализа предполагает *совместный импровизационный анализ* события и действия в нем, осуществляемый актерами под руководством режиссера, — это так называемая «разведка телом». Эта часть метода называется *методом физических действий*.

Следует отметить, что название «разведка умом» — условно, поскольку оно не отражает всей полноты процесса, — не только логического, рационального, но в первую очередь эмоционального, чувственного постижения материала режиссером; точно также, говоря о «разведке телом», мы должны помнить, что анализ осуществляется всем психофизическим аппаратом актера — не только телом, но и умом, всем сердцем и душой художника.

Импровизационный поиск осуществляется при активном взаимодействии режиссера и актеров. Создать в репетиционном классе особую среду, атмосферу общего поиска уникальных средств выражения авторской стилистики — значит направить импровизацию в нужное русло. Этот процесс требует высокого режиссерского искусства. Подлинный смысл этюдного способа репетиций — анализ произведения, осуществленный в действии. Участие режиссера в процессе импровизации многозначно. Определив событие и действие в нем, отобрав предлагаемые обстоятельства, постановщик спектакля должен быть чуток к тому, верный ли камертон задан импровизационному поиску, угаданы ли природа чувств и способ существования в спектакле; режиссер корректирует и направляет поиск. Интуитивное проникновение в художественную ткань произведения, творческое вдохновение играют важную роль в импровизационном поиске. Однако вдохновение и интуиция требуют конкретной пищи, она-то и добывается совместным трудом режиссера и актера в процессе репетиции.

Творческая и нравственная сила метода действенного анализа, синтезирующего анализ и воплощение, заключающаяся в естественности и органичности процесса разведки, проб и ошибок, свободного (тут имеется в виду и внешняя, и внутренняя, в широком смысле слова — свобода) творческого поиска, последовательно, постепенно постигается студентами в течение всего обучения.

Необходимо тренировать в себе умение в сложном увидеть простое, а в простом — сложное; любое явление жизни, происходящее с вами, вокруг вас, адаптировать, переводить на язык действия, обнаруживать в нем событие, конфликт.

Метод физических действий способствует созданию цепи физических действий, которые взрывают конфликт, раскрывают его смысл, объясняют глубину взаимоотношений персонажей.

Событийная структура пьесы — главный стержень метода действенного анализа. Поскольку событие имеет как объективный, так и субъективный характер, то именно сюжет, основанный на индивидуальной точке зрения художника, приближает к сверхзадаче пьесы, сквозному действию, пониманию ее основного конфликта, исходного и ведущего предлагаемых обстоятельств.

В плане-конспекте «Работы над ролью», написанном Станиславским незадолго до смерти²⁸, автор предлагает наметить временную, *черновую сверхзадачу*, начать прощупывать линию сквозного действия и для этого производить деление пьесы на самые большие события. Предполагаемая сверхзадача становилась своеобразным компасом, даже если она не сформулирована, но только *намечена* и живет лишь в *предощущениях* режиссера. Эта принципиальная позиция Станиславского, конечно, должна учитываться в работе над планом «штурма» пьесы и роли.

Подчеркнем ключевую роль события в методе. Интересна этимология слова «событие».

Товстоногову было близко толкование В. И. Даля — «со-бытийность кого-то с кем-то». Мастер подчеркивал, что жизнь человеческая событийна по своей структуре, событийна и структура сценической жизни. Только сценическая жизнь всегда протекает в условиях обострения предлагаемых обстоятельств, поэтому в пьесе событие, общее, совместное бытие людей конфликтно — таков закон драмы. Любое событие — это конфликт, то есть конфликтный действенный факт (как называл его Станиславский). Действие — это борьба. Очень важно, что событие — действенный, конфликтный факт, происходящий «здесь, сейчас, на моих глазах», то есть события реально происходят в пьесе, а не за ее пределами.

Только предлагаемые обстоятельства большого круга могут быть за рамками пьесы. Именно чтобы разобраться в «ворохе» предлагаемых обстоятельств, как я уже писала, мы разделяем их на обстоятельства: *малого круга (событие, действие), среднего круга (сквозное действие) и большого круга (сверхзадача)*. Каждому кругу предлагаемых обстоятельств соответствует определенная цель и действие.

Кроме того, анализируя пьесу, мы должны определить:

1 *Ведущее предлагаемое обстоятельство события* — то обстоятельство малого круга, которое определяет борьбу в событии (ведь в событии — сумма разнообразных обстоятельств малого круга), поэтому иногда можно называть событие по ведущему предлагаемому обстоятельству.

2 *Ведущее предлагаемое обстоятельство пьесы* — оно определяет борьбу по сквозному действию пьесы.

3 *Исходное предлагаемое обстоятельство пьесы* — та среда, в которой сосредоточена проблема пьесы, авторская боль; мы постигаем его в процессе развития пьесы. Исходное и ведущее предлагаемые обстоятельства пьесы часто конфликтны по отношению друг к другу, но отнюдь не всегда.

Следует помнить, что далеко не все пьесы начинаются с открытого столкновения и явного действенного факта. Неспешность разворачивания действия, подспудность конфликта, отсутствие яркого события в начале характерны для многих пьес. Порою конфликт не обнажен, он бывает скрыт, но это не лишает события конфликтности содержания. Необходимо только разгадать, почему автору нужно иметь такое исходное событие. Может быть, в кажущемся стоячем болоте скуки, однообразия жизни, отраженной в исходном событии, уже таятся, закипают страсти, и режиссер должен только их разглядеть? Самое обыденное, кажущееся статичным событие, насыщено острейшей борьбой, хотя внешне эта борьба может быть едва выражена. Возьмем, к примеру, «Горячее сердце» А. Н. Островского. Для Курослепова, пробудившегося ото сна в десятом часу вечера (!) — (не мудрено, что ему спростонья конец света привиделся), — встать с крыльца, да пойти посмотреть, заперты ли на ночь ворота в доме, — попытка каторжная! А ведь не доверяет он дворнику Силану — по его недомотру две тысячи рублей из-под самого носа хозяина (под подушкой были!) украли. Тут разворачивается борьба острейшая; но так и не удается Курослепову преодолеть свою сонную одурь — он долго зевает, потом грозит дворнику, да в дом уходит. Конечно, такое событие внешне выглядит совершенно статичным, но острота конфликта от этого не утрачивается.

Не всякое событие пьесы является частью сквозного действия пьесы. Сквозное действие начинается только в основном событии и заканчивается в финальном. При этом события пьесы — от исходного до основного и от финального до главного — не теряют своей конфликтной природы.

В главном событии пьесы просветляется ее сверхзадача, решается судьба исходного предлагаемого обстоятельства и обязательно — это самое последнее событие пьесы.

Товстоногов сравнивал предложенные им параметры метода действенного анализа с параллелями и меридианами, пересечение которых дает возможность найти искомую географическую точку на карте. Знание только одних параметров и невнимание к другим не

приведут к успеху — нужно, чтобы они «пересекались».

Проследим, как связаны различные понятия метода.

Сквозное действие — путь воплощения сверхзадачи, та реальная, конкретная борьба, в результате которой утверждается сверхзадача. Оно начинается в основном событии одновременно с появлением ведущего предлагаемого обстоятельства пьесы — это обстоятельство и будет определять всю борьбу по сквозному действию. Высшего пика эта борьба достигнет в центральном событии. Закончится она — в финальном, здесь будет исчерпано и ведущее предлагаемое обстоятельство пьесы. Исходное предлагаемое обстоятельство, неизменное на протяжении всей пьесы, связано с исходным событием — в исходном событии отражено исходное предлагаемое обстоятельство; в главном событии решается судьба исходного предлагаемого обстоятельства (мы узнаем, что с ним стало, изменилось ли оно, или осталось прежним, «победило» или «потерпело поражение»). В главном событии также просветляется сверхзадача пьесы.

Как видим, здесь нет *ни одного понятия метода, оторванного от целого, не имеющего множества прочных связей с другими параметрами*. Именно это и представляется мне наиболее сильной стороной разработанной Товстоноговым методики.

Верно разгаданный режиссером хотя бы один из параметров поможет совершить открытие новых тайн пьесы — ведь все параметры связаны между собою. И наоборот, — одна ошибка способна разрушить всю систему размышлений, точнее сказать, — наглядно обнаружить, что системы-то анализа нет! Есть отдельные, не связанные между собою догадки о пьесе, а не целостный ее анализ.

Практическое применение метода действенного анализа и метода физических действий

Начать «штурм пьесы» можно с определения проблемы, что позволит вплотную подойти к смыслу произведения, к сверхзадаче, ведь проблема связана с нравственным содержанием пьесы. Подлинная идея в произведении всегда спрятана, на поверхности же лежит моральное правило, догма. Современному взгляду на смысл, идею произведения часто мешает вульгарный социологизм, обедняющий мышление студентов.

Идея, повернутая, обращенная в сегодняшний день, содержащая современную боль, проблему, волнующую зал, — *это и есть сверхзадача пьесы*. Постижению сверхзадачи пьесы помогает верное представление о сверх-сверхзадаче автора. Режиссер должен погрузиться в творчество драматурга, чтобы приблизиться к пониманию его сверх-сверхзадачи, которая является своеобразным компасом в процессе анализа пьесы.

Зарождению режиссерского замысла способствует создание «романа жизни». Товстоногов советовал ученикам перевести драматургию сначала в область литературы — читать пьесу как эпическое произведение, воссоздав непрерывный поток жизни героев. При этом любое нафантазированное режиссером предположение должно иметь пусть самые косвенные, но убедительные доказательства в пьесе. На этом этапе совершенно не важен жанр произведения. Следует идти от жизни, стремиться быть объективным, вооружиться собственным опытом, знаниями, разнообразным материалом, чтобы создать так называемый «кинематографический роман жизни». Он важен для понимания меры авторского вымысла, меры «искажения» действительности, ее преобразования, и для создания на этом основании впоследствии «стилистического романа жизни».

Чтобы дать пищу своему воображению, необходимо не только подробно, тщательно изучить пьесу, недостаточно хорошо знать и все творчество автора, надо еще знать исторический, изобразительный, этнографический материал, привлечь специальную литературу, касающуюся автора и его произведения. Словом, создание «романа жизни» — это объективное собирание самого широкого круга предлагаемых обстоятельств. Мастер приводил сту-

дентам такую аналогию: на аэродромах взлетная и посадочные полосы для самолетов всегда делаются очень длинными и широкими (куда больших размеров, чем это требуется), — чтобы избежать риска, обеспечить гарантию успешного взлета и посадки; так и разнообразная информация «романа жизни» должна помочь сначала «взлететь», воспарить к режиссерскому замыслу, а потом, на этапе сценической реализации этого замысла, — обеспечить надежную «посадку».

«Роман жизни» помогает в определении большого и среднего круга предлагаемых обстоятельств, исходного и ведущего предлагаемых обстоятельств, помогает понять конфликт. Так, погружаясь в предлагаемые обстоятельства, будоража воображение, свою творческую интуицию, режиссер приблизится к постижению сверхзадачи и сквозного действия (а значит и его развития — от основного, через центральное к финальному событию). И, наконец, зная исходное предлагаемое обстоятельство и сверхзадачу пьесы, — сумеет определить и главное событие.

Какой из параметров метода будет разгадан первым? Это не имеет принципиального значения. Начать можно с любого, с того, который кажется наиболее очевидным. Важно только в результате «воспарить», как говорил Товстоногов, к сверхзадаче пьесы. Если предположительная догадка о сверхзадаче была верна, то, утвердившись в ней через анализ всех параметров пьесы, режиссер может обрести творческие крылья. А если в результате анализа открылась, как манящая тайна, иная сверхзадача, не та, что предчувствовалась в начале, то такое открытие, одухотворив режиссера, придаст новую энергию поиску.

Метод действенного анализа расширяет, обогащает взгляд на пьесу. Метод требует активной работы творческой мысли. При этом следует помнить, что самый совершенный режиссерский прием, если он не согрет сиюминутным творчеством, интуицией художника, — может стать мертвым ремеслом, не способным оплодотворить процесс создания спектакля. Поэтому на этапе интеллектуального анализа пьесы необходимо включить всю свою эмоциональную природу, дать простор творческой интуиции. Профессия режиссера, как я уже писала, потому и сложна, что она, как никакая другая, требует совмещения явлений противоположных: эмоциональной непосредственности ребенка с мудростью старика; критического отбора, точности и конкретности — с увлеченностью радостного, интуитивного, свободного поиска. Если в процессе анализа пьесы режиссер не соединит в себе качества Моцарта и Сальери, то анализ не будет полноценным.

Обычно студенты второго курса начинают с анализа одноактной драматургии. Это и понятно: ее событийное построение легче анализировать, чем в многоактной пьесе. Обучение происходит всегда на высоких классических образцах русской и зарубежной драматургии. Жанры, стилистика — самые разнообразные. Это доказывает, что методу действенного анализа подвластна любая авторская природа.

В словесных знаках драматург зашифровал тайну пьесы. Словесный текст — это ведь не вся пьеса. На занятиях в режиссерской мастерской метод помогает студентам проникнуть в то, что стоит за словами.

Приведу несколько примеров такого анализа.

А. Вампилов «Провинциальные анекдоты». Анекдот второй «Двадцать минут с ангелом». Своей пьесе, названной трагикомическим представлением, Вампилов предпослал эпиграф: «Кто что ни говори, а подобные происшествия бывают на свете — редко, но бывают». Н. В. Гоголь.

Товстоногов обращает внимание студентов на своеобразное сходство любого драматургического построения с... химической реакцией: известно, что для возникновения химического процесса (разложения, окисления или полимеризации) требуются вещества с определенным химическим составом, особым строением; так и в художественном произведении автору необходимо отобрать такие исходное и ведущее предлагаемые обстоятельства, чтобы с появлением ведущего предлагаемого обстоятельства (в основном событии) пьеса взорва-

лась конфликтом, чтобы началась бурная «реакция». Так, если исходное предлагаемое обстоятельство одноактной пьесы А. Вампилова — мир, живущий по законам корысти, эгоизма, духовного одичания, то неожиданное появление в нем «ангела» (ведущее предлагаемое обстоятельство пьесы) — создает конфликт между естественным проявлением доброты, человечности и корыстью, между желанием бескорыстно помочь страждущим и невозможностью этому осуществиться в мире, где гуманные отношения между людьми утрачены. Итак, в основном событии появляется человек, в котором недавно проснулась совесть (смерть матери, чувство вины перед ней разбудили в нем человека). Сквозное действие Хомутова — стремление исполнить свой нравственный обет. У него совсем недавно едва-едва прорезались «ангельские» крылышки, а уже столько мук этому «ангелу» привелось испытать! Ангелов же не бывает, не бывает бескорыстной щедрости, человеческого участия, сострадания — значит Хомутов шарлатан, жулик, аферист, пройдоха или... больной. С появлением «ангела» (основное событие) начинается борьба по сквозному действию. У Вампилова обстоятельства свели в гостинице «Тайга» (название весьма примечательное!) людей очень разных: шофера и скрипача, экспедитора и инженера, студентку и коридорную гостиницы. Такой многоплановый социальный срез жизни важен для автора. Важно, что эта разноголовая человеческая масса объединяется в общем порыве лишь в центральном событии — коллективном аресте «ангела». Ведущее предлагаемое обстоятельство этого события — угроза помещения «ангела» в психбольницу...

А если бы появился настоящий ангел, что с ним бы сделали?.. Ему нет места в этом мире, он был бы уничтожен (если даже Хомутова хотят упрятать в сумасшедший дом). И это в обществе, где провозглашен лозунг: человек человеку друг, товарищ и брат! Увы, видно, что только провозглашен... Когда шел разбор этой пьесы, Георгий Александрович часто спрашивал студентов, в чем суть анекдота Вампилова? Ведь автор назвал пьесу анекдотом не случайно. Этим определением следует поверять все параметры анализа. Конечно, «Двадцать минут с ангелом» анекдот трагикомический, но все же анекдот!.. В результате долгих споров, обсуждений различных предложений, вариантов — сквозное действие пьесы было определено как «борьба за единение», важно только подчеркнуть, что для Анчугина с Угаровым единство и братство возможно только как «братство на троих»! Такой анекдотический акцент соответствует стилистике драматурга. Исходное событие его пьесы — пробуждение после пьяного загула; определяет это событие — гнетущее, тяжелое похмелье героев. В исходном событии уровень человеческого одичания доведен до последней черты. Обыденность же происходящего только усугубляет духовную бездну героев. Борьба по сквозному действию заканчивается в финальном событии — «организации общего застолья». Ведущее предлагаемое обстоятельство этого события («Застолье») — поминки по матери Хомутова. Проблема отсутствия среди нас ангелов, превращение доброты, бескорыстия в анахронизм — свидетельство духовного обнищания общества. Боль автора, его надежда находят отражение в главном событии пьесы — «Не пьется!» всю пьесу рвались опохмелиться, и вдруг — «Не пьется!» Значит даже двадцать минут (!) с «ангелом» (!) не проходят даром. В главном событии началось перерождение героев. Разумеется, Вампилов не столь наивен, чтобы не понимать, что это возрождение может оказаться краткосрочным, и даже наверняка все скоро вернутся на круги своя, ведь живут они не с ангелами, напротив, — их миром правят демоны корысти, равнодушия, бессердечия. Но в пьесе оставлена надежда на возрождение, светлая надежда (как мы с нею распорядимся в своей жизни?..). Исходное предлагаемое обстоятельство поколеблено в главном событии, словно рябь пошла по воде... Для автора очень важно, что в главном событии не пьянка! Замечу, что многие студенты видели в главном событии пьяный загул, сопровождаемый кабацким пением. Георгию Александровичу нужно было не силою своего авторитета, но *автором* доказать ошибочность такой точки зрения. Он обращает внимание студентов не только на текст, но и на все ремарки Вампилова, в них нет ни одного лишнего или случайного слова. В главном событии (оно определено, как видим, по ведущему предлагаемому обстоятельству) — высокий ритм и замедленный темп. У автора отмечены паузы, молчания, многоточия. И это в обстоятельствах, когда большие деньги дают возможность устроить настоящие поминки — праздник, вино может литься рекой, никто не осудит, не помешает... Но почему же не пьется?.. Обратимся к финалу пьесы.

Анчугин, Васюта и Хомутов медленно выпивают.

Фаина. И мне дайте. (*Выпивает.*)

*Молчание*²⁹.

Здесь, очевидно, началась оценка, в которой заканчивается финальное событие и рождается новое — главное.

Базильский, стоя у дверей, не знает, что делать — уйти или остаться.

Угаров. А вы, товарищ скрипач, присаживайтесь. (*Помолчал, потом, обращаясь ко всем.*) Ну, что же теперь поделаешь?

Хомутов (*встрепенулся*). Да нет, товарищи, ничего, ничего... Жизнь, как говорится, продолжается...

Пауза.

Анчугин (*запел*). «Глухой неведомой тайго—о—ою» ...

Родилось новое действие, и герои вступили в главное событие.

Угаров (*Базильскому*). Подыграйте, товарищ скрипач.

А ведь совсем еще недавно скрипка действовала им на нервы, бесила, была невыносимой!

Анчугин (*продолжает*). «Сибирской дальней стороной Бежал бродяга с Сахали—и—ина Звериной узкою тропой...»

Анчугин и Угаров повторяют последние строки вместе. Базильский вдруг (разрядка моя. — И. М.) подыгрывает им на скрипке.

Тот самый Базильский, который еще несколько минут назад кричал своим мучителям — соседям-пьяницам: «Вы в балаган отправляйтесь, в кабак! Туда, туда — напрямиком... А ко мне — нет! Ко мне — не надо! У меня не смешно! Не смешно! И никаких удовольствий! Лучше буду играть в пустом зале!»

Так они поют: бас, тенор и скрипка.

Занавес

Нет, не пьяный хор звучит в финале (в главном событии у Вампилова), не ему аккомпанирует на скрипке Базильский. В песне вдруг (!) забила в муке растревоженная живая душа этих людей!

А вот как «разведка умом» помогла приоткрыть тайну шутки в одном действии А.П. Чехова «Предложение».

В этой пьесе сквозное действие лежит как бы на поверхности: борьба за помолвку (как шаг к браку Ломова с Натальей Степановной и к созданию новой семьи). Очевидны и сквозные действия всех персонажей. Этот брак по расчету (последний шанс породниться соседям) всем желанен: сквозное Ломова — жениться на Наталье Степановне; Натальи Степановны — выйти замуж за Ломова; Чубукова — выдать дочь замуж, сбить ее, наконец, с рук. Ломову нужна «правильная, регулярная жизнь», как он сам говорит, а Наталье Степановне уже 25 (!) лет — по тем временам она старая дева. Как же случилось, что для всех выгодный, необходимый и возможный стговор о браке (реальных помех нет, видимых препятствий нет) — едва не сорвался? В чем же суть конфликта? Вот какую загадку задал режиссерам Чехов.

Разгадать эту пьесу Чехова невозможно, не учитывая новаторского характера его драматургии. Эта шутка содержит в себе элементы абсурдизма (театр абсурда имеет глубокие корни, в том числе в русской классической драматургии Гоголя и Чехова). Своеобразие построения чеховских пьес, в частности, состоит в том, что препятствиями сквозному действию становятся не внешние обстоятельства (люди, явления), но те препятствия, которые

заклучены в самих персонажах, в их человеческой природе. Исходя из этой посылки, можно понять, почему поведение героев «Предложения» алогично, почему они, страстно стремясь к одной и той же цели, все более отдаляются от нее.

Чехов исследует агрессивнo-пошлую, убогую среду, мир обывателей, движимых дурацкими принципами, бессмысленным вздором, нелепыми комплексами, смехотворными амбициями, где нет места любви, духовности, человечности (исходное предлагаемое обстоятельство). Ведущее предлагаемое обстоятельство пьесы — брачное предложение — как последний шанс. Оно вступает в силу в основном событии, когда Ломов просит руки дочери Чубукова; здесь же начинается борьба по сквозному действию; она достигает наибольшей остроты в центральном событии — разрыве, — когда Ломов покидает дом Чубукова; завершается борьба по сквозному действию в финальном событии — благословении на брак Ломова и Натальи Степановны. Однако в главном — семейном скандале — с еще большей остротой продолжаются вульгарная перебранка, крики, взаимные оскорбления; их не способны заглушить даже выстрелы шампанского, раздающиеся в честь помолвки героев. Главное событие — своеобразная проекция на всю последующую жизнь героев, на их «семейное счастье». В нем исходное предлагаемое обстоятельство празднует свою блистательную победу, утверждается здесь навсегда.

Мы вместе с Чеховым смеемся над тем, как истово, самозабвенно сражаются герои пьесы, отстаивая свои глупые принципы: кто лучше — Откатай или Угадай? чьи Воловьи Лужки?.. Подавленные мелочной властью быта, они затрачивают весь пыл, всю страсть, все свои душевные силы на ничтожный вздор и бессмыслицу. Смех Чехова имеет и грустный оттенок: горько видеть пустоту и духовное убожество тех, чья страсть отдана не любви, не высоким идеалам, не защите подлинных принципов, убеждений, но... абсурду. Не абсурдно ли, в самом деле, спорить до обморока, до сердечного приступа о помещичьих угожьях, о достоинствах собак, если после свадьбы (для всех желанной!) все станет общим. Абсурдные принципы являются препятствием к достижению целей, которые диктует героям здравый смысл. Мы видим, что даже здравый смысл, имеющий абсолютную власть над обывателями, не способен победить их натуру, оборачивающую высокий ритуал брачного предложения в агрессивную пошлость. Иначе говоря, основной конфликт пьесы развивается как путь деградации героев.

Сознательно отложив разговор об исходном событии пьесы «Предложение» к концу, теперь остановимся на нем подробно. Для этого я хочу привести запись фрагмента одного из уроков Товстоногова, где он на материале чеховского «Предложения» дает пример анализа исходного события, осуществить который невозможно без знания «романа жизни», без яркого режиссерского воображения.

Надо сказать, что исходное и главное события пьесы часто не описываются авторами, иногда дается лишь слабый намек, а порою они как бы и вовсе отсутствуют. Их должен сочинять сам режиссер.

Чехов начинает «Предложение» так:

Действие происходит в усадьбе Чубукова. Гостиная в доме Чубукова. Чубуков и Ломов (входит во фраке и белых перчатках).

Чубуков (*идя к нему навстречу*).

Голубушка, кого вижу! Иван Васильевич! Весьма рад! (*пожимает руку*)³⁰.

Так где же здесь исходное событие? — спрашивает Товстоногов. Ведь мы условились, что оно должно начинаться до открытия занавеса и завершаться на наших глазах. Нельзя же начинать с выхода Ломова! Что-то было до этого выхода. К примеру, можно предположить, что, заслышав колокольчик, Чубуков вышел навстречу гостю. Тогда с открытием занавеса мы слышали бы сначала приближающиеся голоса, а потом увидели входящих в гостиную Чубукова и Ломова. Исходное событие было бы, скажем, — встреча долгожданного гостя. Но Чехов совершенно определенно указывает на то, что Ломов входит один. Чубуков идет

ему навстречу. Что же делал Чубуков в гостиной до прихода Ломова? Вероятно, ответ на этот вопрос и поможет определить исходное событие, так как в нем участвует один Чубуков. Однако в начале пьесы Чехов ни словом не обмолвился на этот счет. Он, вероятно, надеялся, — шутил Товстоногов, — что его пьеса попадет в руки хорошему режиссеру, владеющему методом действенного анализа. Во-первых, если мы с вами верно определили исходное предлагаемое обстоятельство, то оно должно подсказать нам исходное событие. Во-вторых, мы знаем «роман жизни» помещицкой усадьбы конца прошлого столетия. К тому же Чехов в пьесе подсказывает нам многое — и время года, и время дня... Помните, Наталья Степановна говорит о том, что уже скосили луг, что погода стоит сегодня великолепная, а Ломов сообщает, что до приезда к Чубуковым он уже позавтракал... Давайте, пофантазируем, что же мог делать помещик Чубуков в жаркий летний полдень (в то время как дочь его с прислугой усердно чистят горошек для сушки)?.. Чем он мог заниматься в гостиной? Читать, рисовать? Такое предположение вступает в противоречие с исходным предлагаемым обстоятельством, это будет уже исследование не обывательского помещицкого быта, но какой-то духовно насыщенной интеллектуальной среды. Тогда, возможно, он раскладывает пасьянс, или чистит ружье — он же страстный охотник? Такие предположения более убедительны, однако страсть к картам Чубукова ничем в пьесе не подтверждена, а до осенней охоты еще далеко. Думаю, что безделье — самое естественное для Чубукова времяпрепровождение. Мы говорили с вами о том, что исходное событие, отражающее исходное предлагаемое обстоятельство, это своеобразный камертон всей пьесы, значит в нем должен быть также обнаружен какой-то парадоксальный, комедийный ход. Помните, мы говорили с вами о логике закономерных неожиданностей? Вот здесь-то она и должна быть выявлена. Нужно подумать также о ведущем предлагаемом обстоятельстве исходного события... Нам важно подчеркнуть власть быта, мелочей жизни, почти животное существование героев, их одурелость и отупение... Предположим, что именно жаркий летний полдень и определяет действие Чубукова в исходном событии. Тогда, спасаясь от жары, он задвинет шторы на окнах просторной (а значит и более прохладной, чем другие комнаты) гостиной, разделенная почти догола (некого стесняться, ведь все заняты чисткой гороха), усядется в удобное кресло, опустит ноги в таз с холодной водой и... — обед еще не скоро — вот уж и храп его раздастся, задремал Чубуков в разгар белого дня. ...Когда откроется занавес, зрители будут думать, что дело происходит ночью, и потом только узнают, что сонная одурь царствует здесь в то время как на дворе полдень. Столь долгожданный, но неожиданный визит Ломова — (во фраке и в белых перчатках!) — создает массу комических препятствий. Такое исходное событие можно сразу проверить на площадке импровизационно. Естественно, у актера появятся новые подробности жизни, расширяются обстоятельства малого круга. Это хорошо! Главное — искать в нужном направлении...³¹

Как видно из фрагмента урока Товстоногова, сила метода в том, что он связывает начала нравственные, духовные с конкретными, физически ощутимыми.

Подробное осмысление каждого параметра методики в период «разведки умом» — процесс длительный. Режиссер «наедине с пьесой», еще до встречи с актерами, проводит многие часы, бессонные ночи, прежде чем перед ним предстанет пьеса в таком «анатомированном» виде. Особенно сложны многоактные пьесы.

Вот результат такого анализа, сформулированный в нескольких строчках.

Н. В. Гоголь «Ревизор».

- *Исходное предлагаемое обстоятельство* — растленный, разграбленный город, в котором хозяева города, его элита — главные растлители и грабители. Мир, где правит не суд Божий, не страх Божий, но суд чиновничий, страх перед вышестоящими.
- *Исходное событие* — экстренный сбор — встреча отцов города в неурочное время.
- *Сквозное действие пьесы* — борьба за то, чтобы обернуть несчастье в пользу.
- *Основное событие* — сообщение Бобчинского и Добчинского о своем открытии

(Хлестаков — ревизор-инкогнито!).

- *Ведущее предлагаемое обстоятельство пьесы* — человек, которого принимают за ревизора, — не ревизор.
- *Центральное событие* — публичное разоблачение Хлестакова (чтение письма на балу).
- *Главное событие* — немая сцена; ведущее предлагаемое обстоятельство главного события — сообщение о прибытии подлинного ревизора.

Конечно же, такая схема («скелет» пьесы) — не окончательная версия, она потребует дальнейшей проверки, уточнения, совершенствования, возможно, изменения. Однако, не построив такой целостной системы событийно-действенного развития пьесы, режиссер, если он хочет применить в своей работе этот метод, не имеет нравственного и профессионального права придти на первую встречу с актерами. Это не значит, что он будет сразу же излагать свою концепцию актерам, нет, конечно. Но, вызрев в недрах сознания и души режиссера, она станет своеобразным компасом в процессе дальнейшего совместного импровизационного анализа пьесы — практического анализа.

«Разведка умом» — не цель, но средство, профессиональный инструмент художника. Уровень развития режиссерского искусства связан с развитием его технологии, со степенью профессионализма творца. Вооружить профессиональными знаниями студентов призвана школа Товстоногова. Правда, мастер всегда предупреждал своих учеников, что обнажать это «оружие» режиссер должен только целенаправленно, в случае необходимости (не бряцать профессиональным оружием демонстративно). Метод следует применять, в том числе если не ладится сцена, не строится диалог.

Свой рабочий инструмент необходимо постоянно совершенствовать, оттачивать, тогда только на него можно будет положиться.

«Разведка умом» требует высокой культуры мышления студентов, страстности, личностной заинтересованности.

Часто спрашивают, какова мера субъективного и объективного начал в таком анализе? Если мы говорим, что наша задача — постигнуть тайну автора, то почему после успешного анализа талантливым режиссером той или иной пьесы не сделать его всеобщим достоянием? Чтобы другие режиссеры больше «не мучались»? Ответ прост: нельзя забывать, что событие, — этот неделимый атом сценической жизни, главный инструмент анализа пьесы, — имеет объективный и одновременно субъективный характер. Событие — объективный действенный факт, но оценка его всегда субъективна, потому что основана на индивидуальной точке зрения художника. Событие объективно, а содержание — субъективно, оно выражается через поступки, действие персонажей — через их борьбу.

Попробую объяснить это на примере анализа трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта».

В ней автор проводит следующий эксперимент: в мир вражды и ненависти (исходное предлагаемое обстоятельство) он вносит взрывоопасное обстоятельство: Ромео, сын Монтекки, и Джульетта, дочь Капулетти, — дети двух враждующих между собой семей, — полюбили друг друга (ведущее предлагаемое обстоятельство). Борьба за право любить (сквозное действие пьесы) начинается в основном событии (встреча на балу), достигает высшего напряжения в центральном событии (смерть Тибальта) и заканчивается в финальном событии (самоубийство Джульетты; ведущее предлагаемое обстоятельство этого события — Ромео мертв!) смертью героев. Исходное предлагаемое обстоятельство (отраженное в исходном событии пьесы: подготовка к бою между слугами враждующих семей), столкнувшись с ведущим предлагаемым обстоятельством, высекло напряженный конфликт, который развивается по восходящему пути; эксперимент автора привел к трагедии.

А каково же главное событие пьесы, каков ее нравственный итог? Обратимся к финалу

трагедии.

Герцог, узнав о причине смерти Ромео и Джульетты, не желает более терпеть раздор между семьями. Это обстоятельство и определяет главное событие — примирение. В пьесе это событие — объективный факт.

Капулетти

О, брат Монтекки, дай свою мне руку.

Вот вдовья часть Джульетты: я другой

Просить не стану.

Монтекки

Дам тебе я больше:

Из золота ей статую воздвигну.

Пусть людям всем, пока стоит Верона,

Та статуя напоминает вновь

Джульетты верность и Любовь.

Капулетти

Ромео статую воздвигну рядом:

Ведь оба нашим сгублены разладом³².

Как видим, текст трагедии подтверждает факт примирения. Однако взгляд на это событие у разных художников может быть различный, в зависимости от сверхзадачи, которая увлекает режиссера. Красноречивое тому доказательство — спектакли Франко Дзеффирелли и Анатолия Эфроса.

Для итальянского режиссера было очень важно, чтобы общая трагедия, утрата детей отрезвляюще подействовала на враждовавших Монтекки и Капулетти. Началось их подлинное перерождение, раскаяние толкнуло бывших врагов к искреннему примирению. Такое толкование главного события было пронизано болью режиссера за то, какой великой ценой оплачено возрождение к добру и свету. Но при этом Дзеффирелли укрепил надежду на то, что, пройдя сквозь жестокие, кровавые исторические катаклизмы вражды и войн, человечество должно стать мудрее. Оглянувшись назад, в свое трагическое прошлое, народы мира обязаны протянуть друг другу руки — только в этом видел итальянский режиссер спасение человечества.

Совсем иначе взглянул на главное событие Анатолий Эфрос. В его спектакле примирение было мнимое, фальшивое. Монтекки и Капулетти вынуждены протянуть друг другу руки только потому, что в этом событии участвует герцог Вероны; боясь послушаться его приказа, главы враждующих семейств идут на фиктивное примирение. Тем самым мы понимаем, что вражда их еще более обостряется, она только обретает скрытые формы. Это страшно. Значит ничто, даже безвинные жертвы, ужас трагедии не способны потрясти людей. Значит, эта ненависть приобрела такие размеры, что не остановится ни перед чем. Любовь, только она дарует жизнь человечеству; и если ненависть, убившая Любовь, даже не дрогнула, а выросла, лишь прикрыв фальшивой улыбкой свой чудовищный лик, то угроза жизни человечеству приобрела катастрофически реальные очертания.

Как видим, в таких толкованиях главного события проявляются и различные понимания режиссерами судьбы исходного предлагаемого обстоятельства, различные сверхзадачи трагедии. Во имя одной, глубоко выстраданной идеи, светлой надежды рожден был спектакль Франко Дзеффирелли, и совсем ради другой, более жесткой, более тревожной, атакующей зрительный зал мысли ставил спектакль Анатолий Эфрос. Каждый художник держал руку на пульсе своего времени и по-разному слышал его. Это и определяло индивидуальный,

неповторимый, субъективный взгляд на пьесу, на ее события.

Я хочу дать примеры анализа еще двух пьес, различных по жанрам, по стилистике, написанных в разные века, чтобы продемонстрировать универсальность метода.

Август Стриндберг — «Отец».

Автор погружает нас в мир, где сильные личности во имя своей независимости безжалостно истребляют друг друга, где личная независимость достигается только путем унижения и лишения свободы другого. Мир, в котором властвуют законы войны, а поле битвы — семья. Чтобы освободиться от зависимости, от чужой воли, я уничтожаю другого, совершаю над ним насилие; чтобы стать свободным, человек должен отнять свободу у другого. Мир, где нет места для личной независимости, так как стремление отстоять свою независимую индивидуальность заставляет узурпировать индивидуальность и свободу другого. Таково исходное предлагаемое обстоятельство. Я обращаю внимание читателей на то, что формулировки параметров могут быть краткими, но могут быть также достаточно развернутыми (как в данном случае). Главное — найти верное эмоциональное содержание каждого параметра метода.

Сквозное действие: борьба соперников за власть над жизнью дочери, за подчинение ее жизни своей воле. Эта борьба носит сладостно-мучительные, маниакальные черты. «Мания» героев состоит в боязни утратить свою индивидуальность. Борьба инспирируется крайним индивидуализмом мужа и жены, противостоящим унижительной, рабской зависимости от чужой воли. Но, стремясь подчинить дочь своей воле, они превращают ее в раба. Гротескность ситуации усугубляется тем, что борьба не предполагает какой-либо имущественной выгоды. Денежные, карьерные и любовные интересы используются только как предлог, в качестве оружия, причиняющего другому боль. Отец, вынужденный отступать и отступать, компенсирует свою уязвленность агрессивностью в постоянных семейных ссорах. Жена объявляет своего мужа сумасшедшим, неспособным совсем не для того, чтобы завладеть его состоянием. Она сознательно расстраивает умственные способности мужа и доводит его до смерти лишь для того, чтобы оградить дочь от нравственного влияния отца.

Материальная бескорыстность вражды еще более усиливает впечатление от корысти особого рода, которая активизирует борьбу по сквозному действию. Каждый из супругов стремится ощутить сладострастное чувство победителя в жизненной борьбе, чувство, способное укротить бунт уязвленного «я». А то, что это достигается посредством другого человека, тобою униженного, — не имеет значения. (Как многое сближает Стриндберга с Достоевским в этой пьесе.)

Поединок-игра развивается стремительно: от основного события (объявление о решении отца отправить дочь в пансион), через центральное (перемирие врагов-соперников, которое дает краткую надежду на окончание войны), — к финальному (смерть отца).

Стремительность развития сквозного действия связана с ведущим предлагаемым обстоятельством — это последний поединок, последний раунд борьбы-игры (игры, цена которой — жизнь!).

В главном событии — «пиррова победа»; соперник уничтожен, значит борьба закончена, но это не приносит удовлетворения. Со смертью отца окончена игра, исчез азарт и болезненное наслаждение от игры. Мать выиграла, но праздника нет, так как исчез соперник, борьба с которым делала ее жизнь ярче, осмысленнее.

Пьеса — трагический гротеск. «Преследуемый преследователь» — отец, измученный тиран, — несомненно, трагическая фигура. Герои пьесы (как и у Чехова) страдают не из-за среды, в которой живут, а из-за самих себя. Стриндберг исследует душу современного человека, показывает нам гротескность «мучеников индивидуализма», героев, тиранящих других, чтобы не дать тиранить себя. Без такой власти над другими — они не видят смысла жизни. Так перед нами предстает мир безжалостного самоистребления (возвращаемся к осмыслению исходного предлагаемого обстоятельства через призму главного события и прокладыва-

ем тем самым путь к сверхзадаче). Постоянно раздуваемое пламя соперничества выжгло не только любовные, но и просто все человеческие чувства, души и превратило дом в пепелище. Словно тень апокалипсиса надвигается на нас в главном событии пьесы.

А теперь попробуем взглянуть на мир совсем другими глазами — глазами Мольера, через его комедию «Проделки Скапена».

Мир этой пьесы (ее исходное предлагаемое обстоятельство) предстает как несправедливый, где властвует слепой случай; люди в нем — марионетки в руках сильных мира сего, в руках случайностей. Судьбами людей играют, потому что они утратили способность сопротивляться несправедливости этого мира: подтверждение тому — попытка самоубийства Октава (в исходном событии). Какой же выход, как изменить жестокий мир, как перестать быть игрушкой в руках слепой судьбы? История человечества часто, увы, склонялась к радикальному ответу на этот вопрос; например, такому: борьба за власть и переустройство мира на свой лад путем кровавых войн и революций. Но так происходит в других пьесах. Мольер дает нам иной ответ. Он представляет своего героя Скапена, который становится хозяином ситуации, управляет ею и переделывает мир по законам справедливости. Как? С помощью театральной игры, силою таланта художника! И только! В основном событии он принимает решение вступить в игру. Суть игры — создание спектакля, которому мы можем дать название «Торжество справедливости». Очень важно, что Скапен — талантливый драматург, актер и режиссер этой новой игры, нового спектакля (ведущее предлагаемое обстоятельство). Спектакль, задуманный и созданный Скапеном, состоит из трех частей:

- 1 Победа возлюбленных над властью жестоких отцов.
- 2 Урок — наказание Жеронту.
- 3 Прощение Скапена за все его плутни (он с самого начала спектакля, разумеется, знает, что плутни его будут раскрыты когда-то).

Борьба за успех трехактного спектакля, имя которому — «Торжество справедливости», — сквозное действие пьесы. Это сквозное действие поставлено под угрозу в центральном событии, — когда Жеронт разоблачает игру Скапена (в сцене с мешком Скапен слишком увлекся игрой, «заигрался»). Успешно завершается борьба по сквозному действию в финальном событии, где Скапен получает прощение. Здесь Скапен разыгрывает последнюю сцену своего спектакля: фальшивое раскаяние перед мнимой смертью (это — ведущее предлагаемое обстоятельство финального события). Игра в покаяние удается блестяще — спектакль окончен. Итак, влюбленные соединились, Жерон был наказан, Скапен избежал наказания. А какое же главное событие? Это зависит от режиссера, от его взгляда на современную жизнь. Если он оптимист и наивно верит в несокрушимую силу искусства, в то, что добро всегда побеждает (или хочет, чтобы зритель в это верил), тогда в главном событии — яркий шумный праздник, заслуженные благодарности и «аплодисменты» — награждение Скапена, автора спектакля (к примеру, все персонажи даже могут буквально носить на руках «больного» Скапена). Но может быть также, напротив, очень грустное главное событие — спектакль окончен, все его невольные участники празднуют вдали торжество, а Скапен — всеми забыт, он один, один на пустой сцене, он уже никому не нужен. Возможно, неблагодарность толпы и одиночество являются вечными спутниками талантливого художника. Судьба Мольера — тому подтверждение.

Завершая краткие размышления об этой пьесе, я хочу обратить внимание читателей на то, что верно сделанный анализ в русле жанра, верность авторской стилистике — помогают режиссеру легко и просто осуществить переход ко второму этапу метода действенного анализа — к практической работе с актерами с помощью этюдных импровизаций. В самом деле, если мы решим, что Скапен — блестящий актер, режиссер и драматург и это позволяет ему превратить любого человека не только в увлеченного зрителя, верящего во все происходящее, но и в актера (сделал же он актерами Сильвестра и Карла), то он смело может «ломать четвертую стену» и включать в свою игру театральных зрителей. Они, несомненно, будут охотно участвовать в проделках Скапена. Скапен — режиссер, переделывающий жизнь по

своей воле, так же свободно и легко может изменять сценографию, свет, делать на наших глазах новые костюмы, определять музыку, формировать звуковую партитуру всего спектакля по своему усмотрению, используя свою буйную фантазию и подручные средства «бедного театра». Тут — простор для импровизации, для театральной игры актеров. Анализ подготовил для этого хорошую почву.

Прежде, чем завершить рассказ о теоретической части освоения метода в режиссерской школе, остановимся еще на одной проблеме. Вероятно, читатели заметили, что в приведенных анализах шести различных пьес нет определения сверхзадачи. Это не случайно, это принципиально. Сверхзадача должна формулироваться позже; весь процесс действенного анализа помогает ей выкристаллизоваться. Найти точное словесное выражение сверхзадачи, во имя которой сегодня нужно ставить пьесу, очень трудно. Сверхзадача — понятие, в первую очередь, чувственное. Порою, определяя сверхзадачу, режиссеры обесмысливают само это понятие, идеологизируют, схематизируют его. Сверхзадача — это стремление заразить зрителя своими размышлениями о жизни, о добре и зле, о правде и справедливости. Сверхзадача выявляется только в творческом акте и не поддается строгим формулировкам.

На этапе «разведки умом» достаточно руководствоваться лишь предощущением сверхзадачи. Однако предварительное знание ее необходимо — без этого невозможно определить ни сквозное действие пьесы, ни основной конфликт, ни исходное, ни ведущее предлагаемые обстоятельства, ни главное событие. Эти пять параметров метода действенного анализа неотрывны от сверхзадачи пьесы. Формулировать же сверхзадачу на первом этапе анализа пьесы — опасно.

Метод физических действий как инструмент метода действенного анализа

Самым ответственным в методике действенного анализа, несомненно, является этап познания пьесы и роли путем этюдных импровизаций.

Теория соединена с практическим освоением режиссерами метода физических действий. Этот метод является инструментом метода действенного анализа. Суть его — создание цепи физических действий, которые взрывают конфликт, раскрывают его смысл, объясняют глубину взаимоотношений персонажей. Метод физических действий — метод зрелищного выражения смысла события. Студенты в этюдных пробах начинают осваивать этот метод на материале современных пьес, потом — на русской и зарубежной классической драматургии. Режиссеры на собственном опыте убеждаются в справедливости Станиславского, так охарактеризовавшего свое открытие: «...Новое счастливое свойство приема в том, что он вызывает через «жизнь человеческого тела» «жизнь человеческого духа» роли, заставляет артиста переживать чувствования, аналогичные с чувствованиями изображаемого им лица... Подумайте только: логично, последовательно создавать простую, доступную жизнь человеческого тела роли и в результате вдруг почувствовать внутри себя ее жизнь человеческого духа...»³³.

Только испытав на себе в репетиционном классе, через радостную свободу актерского самочувствия, силу метода, режиссер не умозрительно, но всей душой художника воспринимает методику как живую, плодоносящую, «присваивает» ее навсегда.

Единство процессов «разведки умом» и «разведки телом» — важнейшее условие освоения метода действенного анализа, обеспечивающее органичность перехода от анализа к синтезу. Открытию тайны пьесы и роли предшествует многократный путь, проложенный студентами между требованиями сердца и неумолимой логикой, между интуицией и разумом; забегая вперед в своих предощущениях, они затем возвращались назад, контролируя себя знаниями. Эйнштейн говорил, что интуиция — это дар богов, а логика — ее верный слуга. Можно сказать, что связь между первым и вторым этапами метода действенного анализа строится по такому же принципу. Логика анализа пьесы режиссером (до встречи с акте-

рами) — это верный слуга, помогающий разбудить интуицию актера и режиссера в процессе совместных импровизаций. Мы знаем, что интуиция, или «внутреннее знание», — наиболее важный фактор в творческом процессе. Художник получает большую часть знаний непосредственно от бессознательного — через образы, мечтания, «внутренние голоса», знаки, телесные ощущения, которые возникают внезапно. Интуиция, проистекающая от бессознательного, — колыбель творчества. С помощью метода действенного анализа можно возбудить бессознательное, активизировать интуицию. Разумеется, режиссер не должен полагаться лишь на работу своих бессознательных импульсов. Надо развивать свою интуицию, обогащать эмоциональную память, необходимо многое изучить, постоянно открывать все новые и новые источники знаний. Сочетание разнообразных умений, практических навыков, опыта со специальными знаниями, с теорией искусства — залог профессиональности художника. При этом всякое научное знание нуждается в творческом применении, в проверке собственной практикой. Я еще и еще раз подчеркиваю диалектику взаимосвязи теории и практики в режиссерской школе Товстоногова.

Известно, что мышление человека может быть организованным, предсказуемым, ориентированным на вербальный, последовательный, логический процессы, или — невербальным, визуально пространственным, интуитивным мышлением. Знаем мы также, что источником творческих открытий, прозрений является мышление с помощью интуиции. Метод действенного анализа на первом этапе ориентирован на мышление предсказуемое, а на втором этапе — на интуитивное. Логика анализа, осуществленного режиссером, помогает ему направлять импровизацию актеров. Они (актеры и режиссер) знают, *что* ищут, но *как* достигнуть цели, подскажет разбуженная интуиция. Так первый этап подготавливает второй важнейший этап интуитивного поиска методом проб и ошибок. В импровизациях нужна свобода выбора, нужно смело искать, ошибаться. Режиссер дает актерам направление, но потом должен сойти с их пути, чтобы они могли сами разрушать найденное (если это нужно) и строить новое. Частокор из задач, обстоятельств мешает свободе актера. У каждого актера — свой проводник к «обетованной земле». Общий же для всех участников импровизаций проводник — взгляд, устремленный к цели, уничтожающий старые, уже известные «географические карты». Знание чрезвычайно важно, однако еще более важно на этом этапе быть открытым и свободным. Предварительное знание того, *что* следует делать, — важно, но предвзятое знание режиссера, *как* это может и должно быть сделано, — противопоказано творческому процессу. Свобода поиска, неудачи в ситуации «проб и ошибок» требуют смелости, отваги. Но именно такой путь воспитывает личность, способную на интересные новации.

Овладение методом действенного анализа создает предпосылку преодоления разрыва между замыслом и его реализацией. Он встает на пути анархии и произвола актера и режиссера — метод открывает дорогу совместной импровизации художников.

Вот как писала об этом Кнебель: «Творческая *пассивность* актера — одна из причин, которые заставили К. С. Станиславского пересмотреть ставший общепринятым порядок репетиций. Он сталкивался с тем, что эта пассивность неизбежно возникает на определенном этапе работы. Актер мыслящий, сознательно строящий свое поведение на сцене, — вот к чему Станиславский стремился всю жизнь. Этим объясняется введение застольного периода, во время которого актер имел бы возможность продумать все внутренние мотивы роли и пьесы. Но уже довольно скоро Станиславский стал замечать, что, если режиссер в ходе этой застольной работы становится все более активным, актер, напротив, делается все более пассивным. «Сидящий и размышляющий» актер стал пугать его. «Рассуждать можно и не включаясь в действие, — говорил он. — Рассуждать можно бесконечно. А потом все равно нужно выходить на сцену. Надо сделать так, чтобы актер сразу же включал *всю свою природу* в поиски верного действия, верного чувства»³⁴. Прежний порядок репетиций, предполагающий в качестве обязательного условия очень длительный застольный период, приводил к разрыву между психологической и физической жизнью актера. «Теоретически — она лошадь, а практически — она падает!» — этот веселый афоризм как нельзя более подходил к актерам, которые не могли на площадке и шага сделать: «обогащенные» разнообразными знаниями, премудростями вокруг пьесы и роли, беспомощные «головастики» на тоненьких ножках, они

непрерывно «падали». О какой уж тут самостоятельности и творческой интуиции актера могла идти речь! Красноречиво признание Станиславского, приведенное в воспоминаниях Б. В. Зона: «...чрезмерное увлечение столом привело нас к «несварению». Как каплуна кормят орехами и обкармливают так, что желудок у него уже не переваривает пищи, так и актер, переобремененный «застольной», обильной, не воспроизведенной немедленно «пищей», не может часто использовать и сотой доли наработанного»³⁵. Этюдная же импровизация открывает простор актеру творцу, более того, она требует от него активности, смелости, раскрепощенности. Станиславский так писал о своем новом методе репетиций: «Вникните в этот процесс, и вы поймете, что он был внутренним и внешним анализом себя самого, человека в условиях жизни роли. Такой процесс не похож на холодное, рассудочное изучение роли, которое обыкновенно производится артистами в самой начальной стадии творчества. Тот процесс, о котором я говорю, выполняется одновременно всеми *умственными, эмоциональными, душевными и физическими силами* нашей природы»³⁶.

Зависимость актеров друг от друга здесь очень велика, ведь они не просто выполняют тот или иной режиссерский рисунок, но ищут его совместно, взаимообогащаясь, дополняя друг друга, развивая. Они — соучастники, сотворцы! Атмосфера взаимной заинтересованности, взаимной помощи, увлеченности, раскрепощенной игры воображения, свободного проявления индивидуальности — сопутствует такому методу репетиций. На этом этапе этика сотворчества решает все.

Призванный высвободить из плена и развить дар импровизации, метод действенного анализа предполагает следование принципу, сформулированному Станиславским: «Увлекайся — познаешь, познавая — увлекаешься: одно вызывает и поддерживает другое. Анализ необходим для познания, познание необходимо для поиска возбудителей артистического увлечения, увлечение необходимо для зарождения интуиции, а интуиция необходима для возбуждения творческого процесса. В конечном итоге анализ необходим для творчества. Итак, в первую очередь следует воспользоваться для возбуждения чувственного анализа артистическим восторгом, благо он сам собой создавался при первом знакомстве с ролью»³⁷. Нужно помнить, что сухие логические схемы, насаждаемые режиссером, парализуют живой процесс творчества. Первое знакомство с произведением, с ролью Станиславский называл «обсеменением» души артистов, «прививкой бациллы роли», считал важным, чтобы в эти мгновения актеры освободили душу и ум от всего лишнего. В освобожденной душе, точно на чистой почве, без плевел зерно скорее пустит корни и взойдет. И тогда перед режиссером встанет новая задача — сохранить эти живые, слабые ростки, помочь им обрести силу.

Отмечу еще одну существенную особенность метода действенного анализа — это метод ансамблевого театра, ведь коллективная импровизация вне ансамбля невозможна.

Если правильно определен событийный ряд пьесы, если цепь конфликтов намечена, то далее начинаются практические поиски конкретного действия в событии через столкновение двух, трех или десяти партнеров (так осуществляется второй этап действенного анализа). Начинаются поиски психофизического взаимодействия через активное столкновение в конфликте.

Можно делать это, конечно, и на авторском тексте, но лучше, на первых порах, — на приблизительном, импровизированном тексте.

Если действенный конфликт сразу не обнаруживается, то нужно воспользоваться этюдом как вспомогательным приемом, чтобы возбудить воображение актера, чтобы он мог приблизить ситуацию пьесы к себе, сделать ее «своею», практически ощутимой. Важно только помнить: вспомогательный этюд не самоцель. Если он не нужен, не стоит всякий раз прибегать к нему. Цель заключается в том, чтобы обнаружить конфликт, добиться его остроты и точности «столкновения» партнеров в борьбе — здесь, сейчас, на сцене. Если цепочка событий, которые являются канвой всего действия, выстроена верно, без пропусков, без пустых «дыр», то очевидно, что именно метод действенного анализа обеспечил логику и правду поведения актера. Согласимся с Товстоноговым, что «это наиболее короткий путь к ло-

гичному и правдивому сценическому существованию актера»³⁸.

В репетициях режиссер совместно с актерами ищет наиболее яркого и цельного художественного выражения смысла событий. Иначе говоря, их внимание обращено на мизансценирование (напомню, что мизансцена — смысл события, выраженный в пространстве и во времени). Мизансценирование включает актерскую импровизацию как обязательное условие репетиционного процесса. Импровизационное творчество актеров в рамках четкого и цельного режиссерского рисунка — таков важнейший методический принцип режиссерской школы. Однако четкий окончательный мизансценический рисунок рождается постепенно. За одну-две репетиции можно сделать пластический набросок целого акта или картины, эпизода — сделать эскиз. Студенты должны научиться строить вначале свободную, гибкую, черновую форму. Режиссер, тщательно, подробно разрабатывающий в пространстве, с самых первых репетиций, каждое событие, уподобляется художнику, который долго и усердно вырисовывает, к примеру, глаз человеческий, или ухо, а потом понимает, что на его картине человека вообще не будет. Черновой набросок целого позволяет уточнить дальнейшие детали, выверить композиционное построение, наметить (с достаточной долей свободы для актеров и режиссера) будущий мизансценический рисунок. Лишь на заключительном репетиционном этапе (то есть во второй половине процесса репетиции), после многочисленных проб, вариантов, режиссер вправе ждать от актеров импровизационного поиска в четких рамках точного режиссерского рисунка.

В построении репетиционного процесса полезно использовать диалектический принцип связи частного и общего: то есть попеременно совмещать в своей работе широкий, почти беглый обзор явления (прогоны нескольких событий, эпизодов, сцен, актов) и пристальную сосредоточенность на одном событии — кропотливую, «ювелирную» работу над деталью. Такой подход, с одной стороны, воспитывает в студентах чувство художественной целостности, а с другой, — позволяет избежать плоского, поверхностного взгляда. Конкретная репетиционная ситуация диктует режиссерскую тактику: при необходимости заставляет жертвовать подробностями во имя охвата целого или, напротив, временно отказаться от видения целого ради частности.

Думаю, что важно сказать еще несколько слов об использовании метода физических действий в практической работе над отрывками. Превращение режиссерского замысла в реальный мир радостей и страданий героев пьесы требует от студента умения творчески подчинить ему всех участников репетиционного процесса, с той степенью свободы, которая оставляет возможность корректуры, проб и ошибок, видоизменения замысла в течение хода репетиций; значит — умения подчинять и подчиняться самому.

Заразительность репетиционных бесед режиссера связана не только с оригинальностью и глубиной его замысла, но и с формой рассказа, в которую он облачен. Слово режиссера достигает цели, когда побуждает к действию! Свежая образность в разговоре с актером, в сочетании со способностью находить слова, специально обращенные к данной индивидуальности, соответствующие конкретной репетиционной атмосфере, — большое искусство, которое тренируется в театральной школе. Главный принцип — не принуждать внимание актера, но овладевать им силою эмоций, новизной информации, а главное — торжеством воображения режиссера.

Метод действенного анализа — крепкий орешек для режиссеров. Сколько бы книг о нем ни прочел студент, — это не поможет его освоить. Труд, упорный, постоянный, практический опыт, то есть — десятки проанализированных пьес, сотни этюдных репетиций с актерами — вот единственный ключ к успеху. Знание «как делать», приобретенное в книге (в том числе в той, которая сейчас лежит перед читателем), — почти ничего не стоит, если оно многократно не проверено практически, не подтверждено собственными неудачами и победами.

Процесс постижения этой методологии продолжается на протяжении всего периода обучения. На третьем и четвертом курсах перед студентами открываются новые сферы ее применения. Рассказ об этом — в следующих главах.

Работа над «зачинами» на основе стихов и песен

Третье направление программы второго года обучения связано с развитием зрелищного мышления студентов. Здесь расширяются и углубляются возможности известного уже приема режиссерского тренинга — «зачина»: студенты делают зачины на основе стихов и песен. Обратившись к таким зачинам, студенты, во избежание иллюстративности, должны следовать негласному требованию театра: вижу — одно, слышу — другое, понимаю — третье! Поиск сценического эквивалента стихам или песням — дело архитрудное.

Законы формообразования, композиционного построения, существующие в музыке, поэзии, живописи, к сожалению, в сценическом искусстве, — теоретически никем не осмыслены. Скажем, замечательная книга А.Д. Попова «Художественная целостность спектакля», дающая множество практических примеров в этой области, не содержит каких-либо принципов, закономерностей, приемов формообразования, которые могли бы быть изучены и стать профессиональным орудием в процессе режиссерского творчества.

Объективно существующие в живой практике театра такие законы трудно поддаются анализу, обобщению, вероятно, потому, что в драматическом искусстве звук, цвет, линия, объем существуют во взаимодействии с человеком-актером, во всех его многообразных, иногда необъяснимых, непредсказуемых проявлениях. А человек, как известно, — очень сложный, слабо изученный «материал». Осуществляя поиск сценической формы, адекватно (но языком другого искусства) отражающей стихотворение, содержание которого выражено в точной поэтической форме, студентам хорошо бы помнить глубокое замечание М. М. Бахтина (думается, применимое к различным сферам художественного творчества): «Не понимая *новой формы* видения, нельзя правильно понять и то, *что* впервые увидено и открыто в жизни при помощи этой формы. Художественная форма, правильно понятая, не оформляет уже готовое и найденное содержание, а впервые позволяет его найти и увидеть»³⁹. Понимание диалектического взаимодействия формы и содержания должно цементировать всю работу студентов над этими зачинами.

Надо сказать, что формулировать, определять словами смысл стихотворения всегда представляется делом малопочтенным: в самом деле, ведь в стихотворении этот смысл и выражен единственно возможными словами. Подыскивая слова другие, невольно вспоминаешь тютчевский «*Silentium*»: «...Мысль изреченная есть ложь». Когда Л.Н. Толстого просили рассказать смысл его романа (!), он говорил, что для этого необходимо пересказать весь роман. Что же говорить о таком тонком предмете, как поэзия! Но именно эмоциональный смысл стихотворения, постигнутый через его поэтическую форму (ритм, рифму, стилистику), должен подсказать режиссеру зрелищную форму, темпо-ритмическое построение; верно угаданная пластика, природа игры придадут композиционное единство, целостность маленькому зрелищу. Образность сценического языка при работе над постановкой стихотворений — обязательное условие. Во всякой поэзии важно, не «что» сказать, но «как» сказать. Это «как» и есть «что».

Упражнение тренирует в студентах лаконизм, выразительность сценического языка. Перед ними стоит сложная задача — немногим сказать многое. Очень точно ее объяснял Мейерхольд: «Мудрейшая экономия при огромном богатстве — это у художника все. Японцы рисуют одну расцветающую ветку — и это — весна. У нас рисуют всю весну, и это — даже не расцветающая ветка»⁴⁰. Конечно, лишь на картине большого мастера «расцветающая ветка» становится «весной». Нужен талант. Таланту научить нельзя. Но можно его развить. Для этого требуется огромный труд, чтобы направлять свое воображение в нужное русло, разжечь фантазию, не удовлетворяться приблизительностью, банальными решениями. Зачины на основе стихов дают возможность услышать свободный, самостоятельный, своеобразный голос каждого ученика. Голос художника звучит уверенно и вдохновенно, когда он знает, о чем и как говорить.

Творческая личность проявляется и в выборе стихотворения, ведь перед студентами — поэтическая антология всех времен и народов. Наиболее распространенные ошибки при постановке стихотворений: иллюстративность и создание сюжетно-событийной, громоздкой драматургии.

Замечу, что описывать зачины — дело неблагодарное. О них невозможно рассказать, как невозможно рассказать о запахе розы или пересказать музыку. Не буду и пытаться это сделать. И все же продолжу тему — зачины на основе песен. Их в режиссерской школе называют «зримая песня». Задания здесь весьма схожи со «зримыми стихами»:

- 1 Избежать иллюстративности — совпадения зримого и слухового рядов.
- 2 Воображение режиссеров должно питаться музыкальной стихией песни, ее темпоритмической структурой.
- 3 Во главе всего — эмоциональное, чувственное содержание песни.
- 4 Зависимость сценической образности от музыкального и поэтического текстов.
- 5 Аскетизм выразительных средств, режиссерское «самоограничение».

И здесь прежде всего студентам необходимо выбрать в пестром по жанрам, по содержанию песенном море ту песню, что отвечала бы их собственной индивидуальности, в которой была бы отражена их боль или радость, песню, созвучную собственному духовному настрою, настрою времени. У студентов полная свобода выбора, они не ограничены ни темой, ни жанром, ни временем написания песни. Каждый студент предлагает материал, близкий его художественным устремлениям. Так в течение года десятки песен, смешных и грустных, старинных и современных, как в фантастическом калейдоскопе, рождаются и умирают в свободных импровизациях студентов. Как справедливо об этом писала Л.Н. Мартынова⁴¹, сама идея — сделать песню зримой — не нова. Можно вспомнить «Разыгранные песни», исполнявшиеся в замках французской знати XV века, или «Синюю блузу» — королеву живой газеты в России 1920-х годов. В начале 1960-х годов варшавский театр Класычны создал спектакль «Сегодня я не могу к тебе прийти», состоявший из инсценированных песен. Известен также, как и в режиссерской школе Товстоногова, опыт обращения к зримой песне в польской театральной школе. В чем же заключается сила этого упражнения? Зачины на основе песен раскрепощают режиссерскую индивидуальность студентов, обогащают театральную зрелищность, открывают широкий простор сценической образной условности, соединяя в гармоническое целое пластику актера, вокал, танец, эксцентрику, музыку, пантомиму, — они возрождают радость театральной игры. Метафоричность живого сценического языка, стилистическое многообразие позволяют каждому «прокричать» в полный голос. Так с помощью «зримых песен» молодые режиссеры шутят и ненавидят, радуются и презирают, страдают и смеются. Свободное соединение стилей, настроений, времен и народов: плакат — рядом с бытом, лирическое — и шуточное, публицистика соседствует с сатирой, трагедия — с фарсом, — вот каков диапазон этих зачинов. Зримый эквивалент песням студенты ищут долго, порою мучительно, но всегда азартно. Каждая песня — свой мир, свой театр.

Несколько слов хочется сказать о знаменитом учебном спектакле «Зримая песня», рождению которого предшествовал длительный тренинг на материале песен. Начиная со второго курса, шесть режиссеров мастерской Товстоногова осуществили множество проб, сценических версий различных песен. Но только шестнадцать из них продолжили свою жизнь в спектакле, созданном на их основе.

29 декабря 1965 года премьера «Зримой песни» открыла путь этому спектаклю по дорогам нашей страны, по дорогам Европы: весна 1966 года — участие во Всесоюзном московском фестивале студенческих театров; август того же года — завоевано звание лауреатов Международного фестиваля студенческих театров в Югославии (г. Загреб), выступления в театре «Ателье-212» в Белграде; выступление на сцене Учебного театра ВИТИЗа (г. София) и на болгарском телевидении; весна 1967 года — участие в Европейском фестивале студенческих театров во Франции (г. Нанси), выступления в знаменитом парижском концертном

зале «Олимпия». Всюду — сенсационный успех! Вот как французские афиши рекламировали выступления студентов из Ленинграда в Париже: «Экстраординарные концерты!», «Сенсационный спектакль, который не следует пропустить!». За два года жизни «Зримой песни» — 100 аншлагов!

Спустя 20 лет после «Зримой песни» в мастерской Товстоногова был создан учебный спектакль «Песни памяти» — инсценизация песен о Великой Отечественной войне; а в 1989 году — курсовой спектакль режиссеров «Все сначала» впервые объединил «Зримые стихи» и «Зримые песни».

Одна из форм обучения и воспитания режиссеров, предложенная Товстоноговым, став неотъемлемой частью его школы, с годами совершенствуется, видоизменяется, наполняется новым содержанием. Неизменными остаются принципы, цели и комплексные задачи, которые она призвана решать.

Музыка театра начинает звучать тем отчетливее, чем яснее цель, чем более точные средства использовались для ее достижения.

1. Гармония, соразмерность всех компонентов зрелища.
2. Лаконизм театрального языка.
3. Точность поэтического, музыкального ходов.
4. Выразительность сценической метафоры.
5. Проникновение в эмоциональный смысл песни, стихов, а не иллюстрации их сюжетов — вот основные «законы» создания «зримой песни», «зримых стихов».

Режиссерский тренинг на основе зачинов призван с новой силой пробудить интерес к пластической форме в театре, к зрелищному, игровому характеру сценического искусства. Он требует владения чувством композиции, развивает воображение, пространственное, образное мышление студентов; воспитывает ощущение целого, комплексный подход к творчеству; упражнение тренирует умение синтезировать различные виды искусства — музыку и пластику, сценографию и слово, — преломлять их через призму актерского мастерства; этот прием провоцирует поиск новых выразительных средств, способных проникать в тайну неповторимой авторской стилистики.

Завершая главу, хочу обратить внимание читателей на то, что все три направления программы обучения режиссеров на втором курсе с разных сторон приближаются к ключевой проблеме театрального искусства — к проблеме жанра, разговор о которой впереди.

ЖАНР СПЕКТАКЛЯ И ИНСЦЕНИЗАЦИЯ ПРОЗЫ

Программа третьего года обучения развивается по двум основным направлениям, тесно связанным с методом действенного анализа и методом физических действий.

- 1 Сценические проблемы жанра.
- 2 Инсценизация прозы.

Освоение проблемы жанра включает теорию вопроса и практический тренинг.

Темы лекций:

- 1 Жанр как поиск уникальной природы чувств и способа актерского существования в спектакле.
- 2 Проблемы актерского перевоплощения.
- 3 Характер и характерность.
- 4 Выразительные средства спектакля.
- 5 Сценическая атмосфера.

Практический тренинг:

- 1 Режиссер наедине с пьесой — анализ нескольких пьес различного жанра.
- 2 Анализ пьес (с акцентом на жанровые особенности), отрывки из которых ставят режиссеры.
- 3 Создание макета — эскиза и эскизов костюмов к спектаклю, отрывки из которого делают режиссеры (совместно со студентами-сценографами).
- 4 Постановка отрывков (ансамблевые сцены — 4—5 человек) со студентами актерских курсов.

Инсценизация прозы включает:

- 1 Создание инсценировки на материале новеллы, короткой повести, сказки.
- 2 Сочинение режиссером сценографии, костюмов, музыкально-звукового решения для этой инсценировки.
- 3 Событийно-действенный анализ инсценировки.
- 4 Сценическая реализация, постановка собственной инсценировки совместно со студентами-актерами (5—7 человек).

Сценические проблемы жанра

Вопросы жанра на этом этапе — ведущие. «Всякое произведение тем или иным способом отражает жизнь. *Способ* этого отражения, *угол зрения* автора на действительность, преломленный в художественном образе, — как считал Товстоногов, — и есть жанр»⁴². В своих лекциях он сравнивал жанр произведения с огромным материком, а природу чувств и способ актерского существования в спектакле — с конкретной географической точкой, которую призваны обнаружить режиссер и актер в процессе совместного импровизационного поиска. Проникновение в тайну творческого вымысла автора (важнейшего слагаемого художественного образа) на этом этапе обучения становится первостепенной задачей.

На первом и втором курсах мы уделяем много внимания двум слагаемым художествен-

ного образа — смыслу и правде; теперь настал черед вплотную обратиться к проблеме авторского вымысла. Найти и раскрыть Правду вымысла — значит разгадать жанр произведения. Определение угла отражения действительности, направления и меры авторской условности — путь к постижению его произведения.

Осваивая законы органической «жизни человеческого духа», нельзя забывать о том, что не существует универсальной сценической правды, правды «вообще», но есть правда Гоголя, Чехова, Достоевского, правда Гофмана, Ибсена, правда Стриндберга, Беккета, Ионеско... Более того, задача театра не сводится к постижению поэтики произведений, скажем, Чехова, в целом — это только первый этап, вслед за которым необходимо обнаружить своеобразие и отличие, к примеру, чеховской «Хористики» от «Трех сестер», или «Белых ночей» Достоевского от его «Братьев Карамазовых». Необходимо, погрузившись в мир автора, обнаружить правду конкретного произведения, увидеть то, чем она отличается от правды других его произведений, в чем ее особенность, уникальность.

Поиск жанра связан с одной из фундаментальных проблем театра: взаимоотношением режиссера и автора.

Вопрос авторского права режиссера бурно обсуждался театральными деятелями еще в двадцатые годы прошлого столетия (с учетом хода развития режиссерского искусства). К примеру, известно, что на своих афишах Мейерхольд вместо слова «режиссер» писал: «автор спектакля». Режиссер расширял собственные полномочия, организуя пространство, музыку, пластику, ритмы, художественное единство в спектакле. Самоценность его искусства — очевидна.

Режиссеру всегда принадлежит и замысел, и решение (по словам А.Д. Попова: «Решение — это то, что можно украсть»). Питаясь текстом автора, режиссер создает свой особый сценический текст, новый театральный мир. Спектакль рождается на пересечении многих волевых усилий творцов — автора, актера, сценографа, композитора. Воля режиссера синтезирует их во имя гармонической целостности спектакля.

Режиссер — отнюдь не интерпретатор, не иллюстратор — он самостоятельный творец. Однако корни режиссерского искусства — в творчестве автора. Эта позиция небесспорна, на протяжении полуторавекового пути развития режиссерского искусства она многократно оспаривалась практически, опровергалась в дискуссиях, в публикациях, в научных исследованиях. И все же именно такой подход к взаимоотношениям режиссера и автора положен в основу режиссерской школы, которую я представляю.

Рабство, слепое подчинение режиссера драматургу, или свобода, даже произвол по отношению к автору, — вот главные направления решения этого вопроса, исторически сложившиеся в мировом театре. Но может быть также и третий, наиболее плодотворный путь: диалог режиссера с автором на равных — режиссер задает вопросы из дня нынешнего, от имени современных зрителей и, услышав авторский голос, его неповторимую интонацию, находит ответ. Такой диалог призван обогатить автора, не разрушив его мир. Обогатить также и режиссера. Именно равноправный диалог помогает сохранить верность автору и себе, своему времени. Такой взгляд разделяет, к примеру, Питер Брук. Он писал: «Часть работы режиссера — понять намерение автора и перевести литературный язык на язык театра. Говорят, что режиссер — слуга текста. Эта избитая фраза столь же неточна, сколь на первый взгляд бесспорна. Режиссер — слуга авторских *намерений*, а это совсем другое дело»⁴³.

Следует признать, что режиссерское освоение (а Товстоногов говорил даже о творческом «присвоении») авторского текста связано со стремлением разгадать тайну пьесы, ее образность, найти адекватный сценический язык. Это значит — в первую очередь понять, как меняется процесс творчества артиста, природа его существования в спектакле в зависимости от предложенной драматургии, от ее жанра.

Как же осуществляется поиск выразительных средств, необходимых актеру только для данного спектакля? Лекции на третьем курсе — попытка дать ответ на поставленный вопрос.

Хорошо известны поиски в этой области Станиславского, Немировича-Данченко, Мейерхольда, Вахтангова. Дав театру замечательные примеры виртуозного искусства, проникающего в тональность авторского замысла, выдающиеся режиссеры прошлого, к сожалению, не оставили последовательного теоретического осмысления своей практики в этой сфере. И все-таки их опыт, предвидения, заветы представляются особенно ценными при анализе проблемы.

Самой «пленительной и загадочной звездой» на театральном небосклоне первых лет революции в России справедливо называют Вахтангова. Несомненно, к числу «пленительных загадок» режиссера относится и его способность проникать в мир образов различных авторов — Чехова, Метерлинка, Стриндберга... Именно это качество во многом объясняет секрет триумфов «Свадьбы», «Эрика XIV», «Гадибука», наконец, — легендарной «Принцессы Турандот». Щедрая интуиция подсказала Вахтангову облечь «Гадибук» в форму трагической фольклорной легенды и ритмически организованного гротескного обрядового зрелища, а в «Принцессе Турандот» — призвать на помощь яркую театральность карнавальная импровизации, утонченную иронию, «отстранение», отношение к образу — тем самым предвосхитить многие открытия «эпического театра» Брехта. В каждой из своих постановок, осуществленных одна за другой в короткие сроки, Вахтангов безошибочно находил новый сценический ход, тот единственный ключ к пьесе, который обеспечивал успех спектаклю.

Интересен также опыт Мейерхольда проникновения в авторский замысел. «Нельзя одними и теми же приемами играть Маяковского и Чехова. В искусстве нет универсальных отмычек ко всем замкам, как у взломщиков. В искусстве нужно искать *к каждому автору специальный ключ*»⁴⁴, — эти слова Мейерхольда были подкреплены многими спектаклями, им поставленными. Точно подобранный «ключ» — это богатейшая палитра разнообразных выразительных средств сценического искусства, открытых режиссером и с блеском реализованных в его спектаклях, они-то и помогали раскрыть автора. Правда, Мейерхольд ищет ключ не к той или иной пьесе, но к творчеству автора в целом: «Меня упрекали в том, что наш «Ревизор» не очень весел... Гоголь любил говорить, что веселое часто оборачивается печальным, если в него долго всматриваться. В этом превращении смешного в печальное — фокус сценического стиля Гоголя»⁴⁵. Вот отмеченная критиками, одна из характерных черт спектаклей режиссера: «Мейерхольд зачастую *перемонтировал* текст, выходил *за пределы пьесы*, расширял пьесу до пределов *всего авторского мирозерцания*, лучшие примеры — «Ревизор» и «Горе уму»⁴⁶. Благодаря художественному единству его спектаклей, мысль автора обретала глубину, смысловой объем, многомерность; искусству режиссера были доступны новые средства сценической выразительности, охватывающие одновременно и бытовое, и абстрактное, и символическое отражение жизни.

Очевидно, что, даже не меняя текста, режиссер (в союзе с актерами, сценографом, композитором) с легкостью может преобразовать проблему, заложенную в пьесе, по своему усмотрению, не заботясь о совпадении с намерениями автора, искажая, подменяя его мысль собственной. «Я могу, — писал Мейерхольд, — прочесть пьесу, не изменяя в ней ни буквы, в противоположном автору духе только одними режиссерскими и актерскими акцентами. Поэтому борьба за сохранение и воплощение авторского замысла — это не борьба за букву пьесы»⁴⁷. Игнорирование стилистического, жанрового своеобразия произведения становилось всегда препятствием плодотворному развитию театра — он отучался слышать голос автора, видеть его неповторимое лицо. «Есть *черты* лица, а есть *выражение* лица. Плохой портретист пишет только первое, а хороший — второе...»⁴⁸ — проблема авторской стилистики всегда занимала Мейерхольда. Жанр — это «выражение лица» автора. Театр — самостоятельный творец — должен быть чутким по отношению к автору, суметь уловить «выражение его лица», а не «черты», — то есть не просто в точности воспроизвести текст (такой педантизм просто вреден), но проникнуть в мир его образов, постигнуть его поэтику.

Своеобразие постижения авторской стилистики в творчестве Станиславского и Немировича-Данченко выразилось в том, что автор раскрывался ими прежде всего через актера. Широко и свободно вводя театральную условность в свои спектакли, Художественный театр

оставался верен своему основному творческому принципу: внутреннее оправдание актером сценической условности, ее органическое рождение из человеческой природы самого артиста. Для Станиславского была допустима (и любима им!) любая сверхусловность в режиссерском использовании сценической площадки, в планировке мизансцен, в декорациях и костюмах. Однако среди такой условной обстановки на сцене должен действовать живой человек, сколь угодно эксцентричный, но во всей его физической, духовной и психологической подлинности. Станиславский никогда не ставил знака равенства между правдой жизни и сценической правдой. Превратно понятые формулы Станиславского «я в предлагаемых обстоятельствах» и «идти от себя» часто приводят к тиражированию актерами штампов правдоподобия, пренебрежению к автору, к образу, к перевоплощению. Предъявление самого себя, не преображенного творчески, губительно для искусства актера. Это приводит также к искажению автора. Станиславский писал: «Беда, когда всякую роль, всякого автора *подминают* под себя, приспособливают себе, переваривают для себя. Тут смерть искусству и ремеслу»⁴⁹. Он предлагал диалектическое равновесие во взаимоотношениях театра и автора: «Результатом творческой работы артиста... является живое создание. Это не есть слепок роли, точь-в-точь такой, какой ее родил поэт, это не сам артист, каким мы знаем его в действительности. «Новое создание — живое существо, унаследовавшее *черты* как артиста, его зачавшего и родившего, так и роли, его, артиста, оплодотворившей. Новое создание — дух от духа, плоть от плоти *поэта и артиста*»⁵⁰. Этот принцип нашел отражение в таких спектаклях, поставленных Станиславским, как «Ревизор», с поразительным по смелости решением образа Хлестакова, — яркий психологический гротеск Михаила Чехова; в «Горячем сердце», с фарсовым, великолепным по остроте постижения образа Хлыно-ва — Москвиным; в динамичном карнавальном представлении «Женитьбы Фигаро». Жизненная правда не адекватна сценической, поэтому Станиславский боролся с бытовой правдой в театре, называл ее «правденкой», «малой правдой». Правда автора, считал он, это «большая правда», прокладывающая путь к перевоплощению. Вступая в спор с теми, кто стремился сузить его учение до бытового правдоподобия, Станиславский писал: «Вся моя жизнь посвящена *перевоплощению*»⁵¹.

На протяжении всей своей театральной и педагогической практики разгадкой жанра, стилистики автора был увлечен и Немирович-Данченко. Как говорил сам мастер, он стремился в своих спектаклях передать сценическими средствами «пушок» неповторимой индивидуальности автора. «...Я стараюсь проникнуть в самую глубь явлений, ...Я напрягаю свои силы, чтобы заразить актеров тем чувством тайного творчества, которое я получаю от пьесы или роли, заразить актеров тем *ароматом авторского творчества*, который не поддается анализу, слишком ясному, той проникновенностью психологии, которую не подгонишь ни под какую систему и не подведешь ни под какие «корни чувства», когда дважды два становится не четыре, а черт знает чем», — эти слова режиссера относятся к началу 1915 года, когда учение о творчестве актера, знаменитая система Станиславского еще только складывались. Минуют годы, десятилетия, прежде чем, пройдя через различные стадии поисков, заблуждения, противоречия, Станиславский откроет метод физических действий, помогающий проникновению в тайну авторского образа, дарующий актеру свободу импровизационной жизни. Творческая последовательность и настойчивость Немировича-Данченко в желании отыскать уникальную стилистику произведения, его погруженность в эту проблему, думается, являлись мощным толчком, стимулирующим процесс поисков в Художественном театре. «Лицо автора», «внутренний образ», природа, способ актерского существования в спектакле, «зерно роли» — это все проблемы, глубоко волновавшие режиссера на протяжении всей его творческой жизни. «Угадывание авторского стиля составляет одну из важнейших задач театра... Итак, если мы установим, что стиль спектакля должен идти от стиля автора, то вот тут-то возникает другой важный вопрос: как добраться до стиля автора? Это одна из важнейших основ воспитания актера, которая, однако, у нас до сих пор очень колебалась и сейчас еще не имеет устойчивости в нашем театре. Шаток и, я бы сказал, не имеет никаких корней вопрос о том, как угадать автора... Я уже говорил не раз, что необходимо у нас завести классы аналитического изучения авторского стиля по большим классическим произведениям... Изучение автора, или, точнее, *подхода к раскрытию* его лица, помогает верно находить стиль спектак-

ля»⁵². Однако практика показала, что не открытие классов «аналитического изучения авторского стиля», как предлагал Немирович-Данченко, а метод действенного анализа пьесы и роли дал инструмент для плодотворных поисков в этом направлении. Свою новую методику Станиславский справедливо считал решающим шагом на пути обнаружения неповторимых особенностей, отличающих художественный мир одного автора от другого.

Отметим, что такие краткие экскурсы в историю вопроса весьма полезны студентам. Любое явление необходимо показать ученикам в развитии, в движении, в контексте становления театральной культуры. Таким образом активизируется их собственный поиск, стимулируются самостоятельные открытия. Студенты видят, куда и как шли их предшественники, и выбирают собственные пути.

С самого начала важно подчеркнуть этический аспект проблемы поиска природы актерского существования в спектакле. Эта проблема связана с желанием наиболее полно раскрыть и автора, и актера. Ее значение необычайно широко; из сугубо театральной она переходит и в область практической педагогики, смыкается вплотную с проблемой перевоплощения, выдвигая вопрос о природе перевоплощения, различной в разных жанрах (как нет «вообще» правды, а существует лишь правда конкретного автора, так не существует и «вообще» перевоплощения).

Зачастую определение творческих потенций молодого актера отдано случаю: если происходит совпадение природы чувств с авторским художественным законом, — это приносит успех актеру, если же не раскрылись стилевые, жанровые особенности материала, — его ожидает грустный итог. Именно поэтому сущность режиссуры заключается в умении проникнуть в авторский вымысел прежде всего через творчество актера.

Товстоногов часто говорит студентам об идеале, заветной цели театрального искусства — о «чуде» *перевоплощения* в творчестве актера.

—Но чудес ведь не бывает, — возражают студенты.

—Вы правы, они очень редки, и все же в искусстве случаются чудеса! Я в это верю. Я бывал свидетелем такого творческого чуда, когда подготовленный подсознанием актера взрыв открывал простор вдохновению и позволял совершить огромный качественный скачок, слиться с образом.

Главное же, утверждает Георгий Александрович, не в конечном результате (будет он достигнут вполне или нет), главное — в пути, по которому развивается сценическое искусство, в той цели, к которой оно стремится. *Перевоплощение* — награда за верный процесс. Замечательно эту мысль выразил Станиславский, озабоченный тем, чтобы повысить требование к театру, к режиссерам, к артистам, чтобы оградить «театр от наплыва в него бездарностей»: «...я поставил бы идеалом для каждого актера — *полное* духовное и внешнее *перевоплощение*. Пусть такая цель окажется недостижимой, как недостижим всякий идеал, но уже одно сильное стремление к нему откроет таланту новые горизонты, свободную область для творчества, неиссякаемый источник для работы, для наблюдательности, для изучения жизни и людей, а следовательно, и для самообразования и самоусовершенствования. Пусть та же цель окажется не по плечу бездарностям. Такой девиз — злейший враг рутины, и он победит ее, злейшего врага искусства»⁵³. Разделяя эту идею Станиславского, Товстоногов развивает ее, делает еще один важный акцент: «Станиславский оставил нам великое открытие — законы органического поведения человека на сцене, но не находя индивидуального приложения этих законов к каждой конкретной роли, к каждой пьесе — мы предаем Станиславского. Правда сценической жизни актера, *природа перевоплощения* должны соответствовать художественному строю конкретного произведения. Нельзя забывать, что не существует *вообще* перевоплощения, оно неотрывно от жанра, от авторской стилистики, от особой *природы чувств и способа существования*. К сожалению, режиссеры часто забывают об этом... *Перевоплощение* — самый сокровенный процесс работы актера, в нем подсознание играет решающую роль. Подвести актера к естественному переходу от сознательного к бессознательному — вот задача режиссера»⁵⁴.

Известно, что суть школы Станиславского — перевоплощение через верность себе. «Я в предлагаемых обстоятельствах» — исходное условие перевоплощения. Я должен идти от себя, но(!) — как можно дальше. Перевоплощение — это движение двух энергетических и интеллектуальных потоков навстречу друг другу: 1) от себя — к роли, и 2) поиск свойств характера, личностных, неповторимых качеств персонажа — в себе. Я иду навстречу роли, и одновременно она приближается ко мне: момент встречи и есть «чудо» перевоплощения. Если помнить, что предлагаемые обстоятельства вбирают в себя весь мир внутренней жизни роли и всю сложную, со множеством связей среду, окружающую персонаж, то принцип «я в предлагаемых обстоятельствах» — наполнится глубоким содержанием. Станиславский говорил, что сыграть роль — это сыграть всю сумму предлагаемых обстоятельств, то есть перевоплотиться. Отбор обстоятельств — обязательное условие существования жанра. Каждый автор предлагает свой особый способ отражения мира, он индивидуален в отборе предлагаемых обстоятельств жизни героев. Для Чехова, к примеру, считал Товстоногов, очень важны такие обстоятельства, как плохая погода или головная боль, а в комедиях Шекспира погода всегда хорошая, и у его героев никогда не болит голова. А если уж в пьесе Шекспира плохая погода, то это — буря! Стремление унифицировать отбор предлагаемых обстоятельств по законам жизненного правдоподобия уводит режиссера от постижения мира автора, населенного конкретными, неповторимыми человеческими судьбами, уводит от поисков жанра. «Действительность, отраженная художником *под особым* углом зрения, может найти эквивалентное сценическое воплощение, только если будет разгадан закон автора»⁵⁵. Природа актерского перевоплощения в огромной степени зависит от того, какие обстоятельства отобрал для роли автор, какие из них отобрал, акцентировал и обострил режиссер, какое отношение к тем или иным обстоятельствам роли устанавливает актер.

Когда мы говорим о природе перевоплощения (то есть о жанре сценической жизни актера), следует помнить, что взаимоотношения между актером и его ролью могут быть различными: от предельно полного слияния до брехтовского «отстранения», когда актер дистанцируется от своей роли. Между этими двумя крайними позициями, разумеется, существует множество переходных состояний отдаления актера от своей роли и сближения с ней. Дистанция между ними может сокращаться или увеличиваться в зависимости от условий жанра, то есть от принципа театральной игры, выбранного режиссером.

Наконец, в рамках одного и того же спектакля, если это нужно, актер может в отдельные моменты предельно слиться с ролью, а на другом этапе — демонстрировать зрителям разрыв с нею через свое отношение к игровому персонажу. Все это примеры различных подходов к природе актерского перевоплощения, зависящей от жанра.

Еще один важный аспект этой темы касается способа общения актеров и персонажей со зрительным залом. Наиболее распространенными являются две формы:

- 1 Актеры живут в законе «четвертой стены».
- 2 Актеры, или их персонажи, напрямую общаются со зрительным залом.

Это очень грубое деление. Для поисков уникального способа существования актеров на сцене их явно недостаточно. Режиссерскую палитру можно расширить:

- 1 За счет движения «четвертой стены» — она может заканчиваться на уровне рамп сцены, или в конце зрительного зала, или в космическом пространстве (там, где среда обитания Бога).
- 2 «Четвертую стену» можно разрушать и вновь строить много раз в течение спектакля, если это нужно.
- 3 Некоторые персонажи или актеры имеют право жить только в законе «четвертой стены», другие наделяются правом ее ломать и вновь возводить.

Способы взаимодействия со зрительным залом (при отсутствии «четвертой стены») также весьма многообразны: от прямых физических контактов с публикой (перформансы и хеппенинги) до скромного, главным образом словесного воздействия (типа апартаментов в зри-

тельный зал). Однако, учитывая, что прямое взаимодействие с публикой это всегда диалог (не обязательно словесный), самое важное — определить, чего хочет актер или его персонаж от публики: совета, защиты, оправдания своим поступкам... — число вариантов бесконечно. Необходимо определить — кем являются зрители для актеров, для персонажей: врагами, друзьями, судьями, советчиками, оппонентами — этот ряд тоже не имеет границ.

Я рассказываю о тех направлениях, возможных подходах к поиску уникальной природы чувств и неповторимому способу актерского существования в спектакле, которые считаю наиболее продуктивными. Разумеется, режиссерский тренинг в области жанра шире, разнообразнее, чем только работа с актером. И все же он — главный в режиссерской школе, которую я преподаю.

«Найти, подобрать, изготовить ключ, которым открывается замок пьесы, — кропотливое, ювелирное и чрезвычайно хитрое дело... Не сломать замок, не выломать дверь, не проломить крышу, а *открыть* пьесу. Угадать, расшифровать, подслушать то самое *волшебное слово* — «сезам!», — которое само распаивает ворота авторской кладовой... Талантливые авторы порою и сами не знают, *как открываются* их тайные клады. Но это, в сущности, не их дело, их дело — добывать клады человеческих характеров, мыслей, чувств, событий и поступков. Наше дело — найти ключи от этих кладов и... передать их артистам»⁵⁶. Только так, по мнению Товстоногова, может возникнуть нерасторжимый сплав — исполнение творческой воли писателя и самостоятельного, собственного авторства художников театра.

Поиск природы существования актера в спектакле остается до сих пор самой мистически-неопределенной частью режиссуры, здесь нет методологии, не определены закономерности поиска. Однако многолетняя практика помогает нащупать подходы к этой, столь туманной, в области интуиции и подсознания лежащей проблеме. Природу игры в спектакле нельзя объяснить словами. Искусство режиссера состоит в умении привести актеров к нужному способу существования. Для этого он должен быть верно угадан постановщиком спектакля, а потом раскрыт различными сценическими средствами.

Итак, какие же пути, подходы к решению этой проблемы предлагаются ученикам? Начнем с того, что режиссер не имеет права ее игнорировать ни на одном этапе работы.

1) Первое знакомство с пьесой — очень ответственный момент. В художественном произведении, как известно, действуют законы не прямого отражения жизни. В нем предстает мир, отраженный под определенным углом зрения художника. Режиссер должен быть на страже своей чувственной природы, довериться интуитивному восприятию особого мира автора, настроиться на его волну. Только тогда, возможно, он сумеет впоследствии воспламенить в нужном направлении и воображение актеров, сценографа, композитора, заразив их собственной влюбленностью в пьесу.

2) Стиль автора характеризует не те или иные отдельные элементы формы и содержания, поддающиеся анализу, но особый характер их сплава. Язык, пластика, природа конфликта, темпо-ритм, лексика, интонация, нравы, характеры персонажей, неповторимость атмосферы, среды, быта и бытия, законов и обычаев, композиционное построение, структура произведения, общий эмоциональный колорит — могут помочь режиссеру проникнуть в тайну автора. По мнению Товстоногова, как я уже говорила, режиссеру полезно совершить путь от авторского вымысла к его жизненным истокам. Иначе говоря, — провести сопоставление «стилистического» и «фотографического» «романов жизни». Это дает возможность ощутить своеобразие авторского взгляда на мир. Мастер особенно выделял значение этого приема для пьес, написанных на исторические сюжеты, в которых соединены две разные эпохи. (К примеру, «Антигона» Ануя или «Кориолан» Брехта, исторические хроники Шекспира.)

3) Поиск верной природы чувств — это область, близко соприкасающаяся с различными аспектами психологии творчества. Поэтому режиссер не может быть безразличен к многообразным вопросам этики сотворчества, к кажущимся мелочам репетиционного процесса, которые в действительности имеют большую власть над творцами.

4) Важное значение имеет верное распределение ролей. На этом этапе искусство режиссера состоит в том, чтобы угадать среди актеров потенциального лидера импровизационного поиска. Такими лидерами обычно становятся актеры, наделенные богатой интуицией, способные легко преодолевать сложившиеся ранее стереотипы мышления, штампованные представления о пьесе и о роли. Именно актер—лидер способен практически задать верный тон репетиционному процессу. Ведь разговоры с актерами о природе игры часто бесплодны. Актер—лидер, проникнутый авторским и режиссерским видением мира, интуитивно угадав природу чувств и способ своего существования, воздействует в репетициях на партнеров, вовлекая их в особую театральную игру. Актер—лидер может быть определен режиссером уже в процессе работы; лидер — это тот, кто скорее других через свою психофизику постиг природу автора, замысел режиссера и способен повести за собою партнеров.

5) Большое значение имеет атмосфера репетиций. Она может стать предпосылкой к обнаружению актерами верного камертона будущего спектакля. Такая атмосфера иногда возникает стихийно, но студентам-режиссерам необходимо научиться и сознательно управлять этим тонким, изменчивым процессом. Атмосфера репетиций должна быть своеобразной проекцией атмосферы будущего спектакля. Формируя репетиционную атмосферу, режиссер, скажем, в одном случае стремится к тому, чтобы возобладали шутки и розыгрыши, атмосфера игры и праздника, а в другом — камерная, исповедальная атмосфера углубленного психологизма; в первом случае он поощряет актерское озорство, проказы, провоцирует дух раскованной театральности, а во втором — разнообразными средствами настраивает участников репетиций на душевную открытость, стоит на страже тонких, глубоких человеческих связей, возникающих у актеров. Верная репетиционная атмосфера — важный стимул творческого поиска.

6) Режиссер — противник многословия на репетициях. Вот как об этом говорил Товстоногов: «Для режиссера это важно, для актера — вдвойне. Обстановка, в которой используется *минимум слов*, на мой взгляд, самая здоровая в искусстве театра... Нередко, к сожалению, мы больше занимаемся размышлениями вслух об искусстве, чем собственно искусством. И нет больше радости для творческого коллектива театра, чем обрести возможность понимать друг друга по мимике, жесту, междометию. Это помогает обойтись без рациональной подготовки, которая сушит творческий процесс и разрушает атмосферу — драгоценное достояние репетиций и спектакля»⁵⁷. Как известно, при непосредственном контакте только 30 процентов информации человек воспринимает с помощью слов. Остальное — движения, жесты, взгляды, интонации. Эта закономерность, открытая психологами, должна учитываться студентами и формировать особый характер разговора режиссера с актером.

В методике, основанной на совместном импровизационном поиске уникальной актерской природы существования, эффективность такому разговору обеспечивает умение режиссера образно формулировать свою мысль, используя слова незатертые. Банальность, бедность языка режиссера, равно как и словесное оригинальничанье, мешают эмоциональному восприятию, возникновению ответного чувства в душе актера.

7) Полезно как можно раньше познакомить актеров с принципом сценографического решения, с костюмами, с музыкальным образом готовящегося спектакля.

Особое внимание следует уделить решению пространства, в котором предстоит жить актерам. Работа со сценографом начинается раньше, чем работа с актерами. Значит момент прогнозирования, предчувствия режиссером того, как соотносятся способ актерского существования и зрительный образ спектакля, — это сложнейшая, серьезнейшая проблема. Как придти к соответствию зрительного образа духу и сути произведения? Здесь иногда помогает живопись — мировая, классическая, современная. Можно найти некий аналог в других искусствах (музыке, поэзии, литературе), который задает верный тон в работе со сценографом.

Проблема соответствия сценической среды, в которую будет погружен артист, ее стилистического, изобразительного ряда, пространственного решения со способом актерской игры — одна из труднейших для режиссера.

В работе со сценографом должен присутствовать тот же импровизационный момент поиска, что и с актерами. Необходимо заразить художника своим замыслом. Хорошо привести его на репетиции, на этюды-импровизации, чтобы он увидел и почувствовал природу игры. Но, к сожалению, чаще бывает, что макет спектакля уже готов, а режиссер еще не начал репетировать. Иначе театр не поспевает — существуют организационные, временные рамкитиски. Такая практика, конечно, противоречит истинно-художественной, творческой связи режиссера с художником. Это одна из причин того, что пространство сцены часто не согласуется с пластикой актера в спектакле. Размеры сцены, ее архитектура диктуют очень многое, в том числе стиль спектакля, его жанр. Спектакль, играющийся на площади или на стадионе, требует иного способа актерской игры, чем тот, что происходит в маленькой комнате или низком, узком, подвале. Сценография, не связанная с жизнью актеров, — признак профессиональной слабости режиссера. Поэтому в режиссерской школе много внимания уделяется совместной работе студентов-режиссеров со студентами-сценографами. Мы проводим с ними общие теоретические занятия, и главное, — на третьем курсе они создают эскизы и макеты к пьесам, отрывки из которых делают режиссеры в течение года. Процесс создания эскизов и макетов — длительный, полный проб и ошибок. Он также ориентирован на поиск жанровых особенностей и уникального способа актерской жизни на сцене.

8) Без точно найденного пространственного решения невозможно рождение яркой и выразительной мизансцены.

Мизансцена — язык режиссера, мизансцена, выражающая в пространстве и времени смысл события, напрямую связана со сценографией. Уже в самой приблизительной репетиционной выгородке должна чувствоваться «температура» произведения, его «цвет», его нерв, его «музыка», должен чувственно предугадываться смысл. Мизансцена — пространственно-временная категория. Она интересна, когда образна, метафорична, имеет второй смысл, когда взрывает содержание события. И событие и мизансцена существуют во времени, они процессуальны. Фотографией мизансцену зафиксировать нельзя. Можно зафиксировать ее фрагмент — композицию. Композиция — только один миг непрерывно движущегося, пластически выраженного процесса. Мизансцена выражает жанр.

Как уже сказано, в методе действенного анализа два этапа: первый — «разведка умом» — режиссер наедине с пьесой; второй — «разведка телом», но второй этап состоит из двух: 1) импровизационный поиск, «разведка» и 2) построение мизансценического рисунка, образное выражение того смысла, который найден на первом и втором этапах. Органичное рождение мизансцены позволяет актеру импровизационно в ней существовать. Как в формуле у Мейерхольда: импровизационное самочувствие и существование артиста в жестком режиссерском рисунке. Самое опасное, когда режиссер, минуя все этапы, начинает сразу строить мизансцену. Тогда все становится бессмысленным! У некоторых таких режиссеров есть даже зрелищный талант, но для них артисты превращаются в марионеток. Это мертвый театр. Потому что мизансцена, обнаруженная не путем актерской действенной импровизации, а насильственно привнесенная в спектакль режиссером, часто так и не становится, увы, органичной для актера. Она остается холодной и формальной, искусственной, мертвой.

9) Импровизационное самочувствие актера, составляющее основу метода Станиславского, является важнейшим фактором в процессе поиска способа существования в каждом конкретном спектакле.

Вопросы импровизационности актерского творчества постоянно находятся в поле зрения сценической педагогики. Они имели различные решения еще в дореволюционной России. В частности, в мейерхольдовской студии на Бородинской. Здесь класс истории и техники комедии дель арте, с привлечением фундаментальных научных источников, вел В.Н. Соловьев. Пластические импровизации, этюды в духе итальянской комедии, новые творческие контакты с публикой — все это было в программе студии. Опыт ренессансных импровизаторов вызывал уже в ту пору интерес многих театральных коллективов, студий. Проблемы актерской импровизации были во главе обучения и в Первой студии МХТ. Здесь использовались иные подходы, чем у Мейерхольда, но их сближала общая цель — поиски системы вос-

питания нового актера. Творческая свобода актеров различных школ обнаруживалась именно на путях развития импровизационного самочувствия.

Актер, воображение которого обострено, растревожено, чувства, реакции непосредственны, освобождены от насильственности и понукания, ощущения живые, непредвзятые, — только такой актер способен изучать, открывать природу человека, тайны сценического жанра. Духовная и физическая раскрепощенность — важнейшее условие репетиционного процесса. Такому актерскому раскрепощению, как мы знаем, способен помочь метод физических действий.

10) Режиссер — организатор репетиционного процесса, но он сам — часть этого процесса; прислушиваясь к тому, что актер привносит в роль, по мере ее создания, сравнивая, сомневаясь, режиссер должен почувствовать препятствия, стоящие на пути «выращивания» актером своей роли, дать верный камертон поиску природы чувств.

Верно направить импровизацию — в соответствии с замыслом, созревшим у режиссера в процессе подготовки (еще до встречи с актерами), подвергнуть практическому анализу с актерами предварительную оценку фактов пьесы — такое совместное творчество может быть обеспечено соответствующими профессиональными предпосылками.

Рациональная рассудочная среда не пригодна ни для созревания замысла, ни для рождения образа спектакля, ни для «художественного заговора» его творцов. Увы, эту простую истину часто забывают студенты. Режиссер, построив в своем уме сцену, вгоняет в нее артиста, не веря в потенциальные возможности актера, или стремясь к быстрому результату, или лишившись терпения. Такие ошибки студенты-режиссеры совершают очень часто.

Совместные импровизации, совместный поиск, общая театральная игра — вот основной репетиционный принцип школы Товстоногова. Наша методика такова, что в репетициях становится уже непонятно, как и кем рождено то или иное предложение. Да это и не важно! Вы взаимообогащаете друг друга. При этом у артиста должно быть сознание самостоятельно найденного действия. Это высшее достижение режиссера, и тут нет места его ложному тщеславию — это мелкое чувство, уводящее от искусства.

Отмечу еще одну опасность, которую таит импровизационный способ репетиций. Иногда артист — очень интересный, талантливый, смело импровизирует, но не в русле нужного жанра или вне верного смысла. Все знают такого рода бесплодные репетиции, когда делаются многочисленные этюды, импровизации, которые уводят в сторону. Импровизация ради импровизации. Обязанность режиссера — изменить такое течение репетиционного процесса. Словом, роль режиссера в импровизационном поиске природы чувств и способа актерского существования в спектакле ответственна и многообразна.

11) Теперь посмотрим на сценическую *характерность* и *характер*, с точки зрения жанра.

Постижение *характера*, — то есть совокупности наиболее устойчивых и специфических личностных черт, которые проявляются в мировосприятии и поведении героя, в природе его мышления, — происходит в соответствии со сценическим законом, провозглашенным Станиславским: быть другим, оставаясь самим собою. Это путь от себя к образу и нахождение в себе черт, присущих ему, то есть — путь перевоплощения. Угадать логику характера — это значит угадать логику действия роли: 1) отношение человека к миру; 2) способ думать; 3) ритм его жизни — вот те координаты, которые более всего должны интересовать актера в процессе создания характера. Жизнь духа диалектически связана с жизнью человеческого тела, поэтому так велик интерес театра (а значит и школы) к духовной стороне образа, интерес, часто заглушающий внимание к изменению внешнего облика героя — к *характерности*.

Найти способ героя думать — это значит приблизиться к его мировоззрению, постигнуть его *мыслительное действие*. Своеобразие видений, ассоциаций, внутренней речи персонажа, острота зрительных, слуховых ощущений, воспоминаний — формирует мыслитель-

ное действие, а оно, в свою очередь, цементирует все остальные элементы действия. Ритм жизни героя, отношение к миру — тесно связаны с его способом думать. Выделение мыслительного действия из единого психофизического процесса действия как важнейшего фактора на пути к перевоплощению представляется особенно нужным. Индивидуальный стиль мышления является основным свойством создаваемого характера в современном театре.

Лаконизм средств выразительности актера, то есть использование минимума средств при максимальной выразительности, требует тончайшего, изощренного психологического рисунка роли, в каком бы жанре ни работал актер. Способ думать, свойственный герою пьесы, становится той тайной, проникнуть в которую (вслед за актером) стремится современный зритель, получая эстетическую радость в процессе ее постижения. Вот почему такое большое значение приобретают так называемые «зоны молчания». Актер может не произносить ни слова на сцене, но зритель осязаемо ощущает каждую секунду этой «зоны молчания», чувствует активную мысль актера, понимает, о чем он в данный момент думает. Без умения мыслить на сцене искусство артиста современным быть не может. Очевидно, что «зерно роли», о котором мы говорили раньше, особая природа перевоплощения, характер и характерность — помогают найти верную природу чувств и способ актерской жизни в соответствии с жанром.

12) Постигнуть жанр невозможно без создания верной сценической атмосферы. Схемы живут в безвоздушном пространстве, а живым характерам необходим воздух времени. Сложная борьба, происходящая в пьесе, связана с определенной атмосферой действия. Атмосфера — это воздух спектакля, «силовое поле», которое создается усилиями всего коллектива. Сам актер, мир, окружающий его в спектакле: тишина, пауза, звуки, свет и темнота (организованные темпо-ритмически режиссером), напряжение борьбы между персонажами, мизансцены, цвет и костюмы, декорация и музыка — все, что излучает пространство сцены, создает атмосферу спектакля. Атмосфера о многом рассказывает зрителям. Вместе с тем она является важным стимулом творчества актера. Атмосфера — понятие результативное. Верно построенная жизнь пьесы — прежде всего через актера — условие рождения искомой жанровой атмосферы.

«Природа чувств — это не компонент спектакля, а то единственное, что обуславливает все компоненты, средоточием своим избирая артиста»⁵⁸ — такой взгляд Товстоногова на проблему жанра придает ей значение самой главной в его режиссерской школе. Естественна поэтому ее связь с методом действенного анализа и методом физических действий. Общие принципы поиска природы чувств и способа актерского существования в спектакле могут кратко быть сформулированы так:

- 1 Точный отбор предлагаемых обстоятельств.
- 2 Установление верного отношения к этим обстоятельствам.
- 3 Определение способа взаимоотношений партнеров.
- 4 Определение способа общения со зрительным залом.

Таким образом, как видим, и на этапе так называемой «разведки пьесы умом» и на этапе «разведки телом» — поиск неповторимой авторской стилистики через театральную игру, предложенную режиссером, является определяющим.

Репетиции в режиссерской мастерской Товстоногова горьковской пьесы «Дети» — пример проникновения в сложную авторскую стилистику⁵⁹. Разгадка тайны пьесы «Дети» трудно давалась студентам. На поверхности — лежит мораль, она-то и обманывала, сбивала с толку. В коротком пересказе студентов сюжет пьесы Горького первоначально был следующим: «Неожиданный приезд из-за границы потомственного князя Свирь-Мокшанского, владельца всех уездных лесов, разжег хищнические интересы отцов города Верхнего Мямлина, возмечтавших о лесопромышленных барышах. Покупка у князя леса — завидный куш: «Руби! Пили! Вези! Огребай деньги!» Не сделка — а золото! Это понимают купцы Мокей Зобнин, Иван Кучкин и Петр Типунов. Потому-то они и чинят друг другу козни, стремясь

устранить соперников. Однако выясняется, что свой лес князь давно уже продал немецкому промышленнику Бубенгофу. Так рушатся планы купеческого обогащения». Предлагая свои версии анализа, студенты сходились на том, что борьба за покупку леса определяет развитие конфликта в пьесе. Вместе с тем такой взгляд на одноактную комедию Горького не удовлетворял самих студентов: как будто речь шла о другом каком-то произведении. Когда читали, пьеса казалась современной, живой, а теперь — ничего смешного не осталось. Да и название странное — при чем здесь «Дети»? Удивляло студентов, что сквозное действие исчерпывалось задолго до конца пьесы (как только купцы узнавали, что Бубенгоф — новый владелец леса). Они понимали, что сквозное действие ими не верно угадано. Студенты зашли в тупик. Загадочная пьеса! «Конечно, — согласился Георгий Александрович, — в каждой пьесе своя загадка, своя тайна. Чтобы ее разгадать, нужно научиться размышлять о пьесе, *проводить анализ и практические поиски в жанре произведения*. Сверхзадача, сквозное действие, природа конфликта не могут быть разгаданы в отрыве от стилистики пьесы».

Товстоногов предложил студентам прочитать повесть Горького «Городок Окуров», которая, по мнению мастера, является трагическим вариантом комедии «Дети» и должна помочь созданию «романа жизни». Повесть, написанная Горьким в 1909 году, была впервые напечатана с подзаголовком «Хроника». В ней нашла отражение жизнь уездной России с ее непрерывной, изо дня в день, мелкой борьбой «зоологического индивидуализма», жизнь тупых, ленивых мещан. В повести слободской поэт Сима Девушкин изобразил строй души окурвовских жителей такими стихами:

Позади у нас — леса,
Впереди — болото.
Господи! Помилуй нас!
Жить нам — неохота.
Скушно, тесно, голодно, —
Никакой отрады!
Многие живут лет сто —
А — зачем их надо?⁶⁰

Горький предпослал своей повести красноречивый эпиграф из Достоевского: «...уездная, звериная глушь». Эту же уездную глушь, но под иным углом зрения, описал автор (спустя год — в 1910 году) в «Детях».

— Без предчувствия природы произведения нельзя приступать к анализу.

Георгий Александрович также обратил внимание учеников на самую первую развернутую ремарку автора, которая должна помочь разгадке исходного события, а значит и пролить свет на исходное предлагаемое обстоятельство. Горький подчеркивает, что герои пьесы — жители дремучей глуши: заштатный городок Верхнее Мямлино (!) расположен в пяти верстах от железной дороги. Автор также останавливает наше внимание на противоестественной странности персонажей, которые устраивают застолье, готовят пир для приема именитого гостя рядом с ... уборной (!). Да и вся подготовка к встрече князя скорее похожа на игру детей, на забаву дикарей. Исследуя пьесу дальше, нельзя не удивиться странной реакции Кости — племянника Мокея Зобнина — на то, что их тайна раскрыта соперниками: согласно ремарке автора, Костя радостно (!) сообщает дяде о том, что они пойманы с поличным Иваном Кичкиным и Петром Типуновым. При появлении компании опасных конкурентов Горький пишет:

... Костя, едва сдерживая смех, делает Типунову какие-то знаки, тот схватил бороду в руку и, закрыв ею рот, подмигивает Косте...

Зобнин (*хихикая*). Пронюхал?⁶¹

Все давятся от смеха, хихикают, веселятся, чему-то радуются — по меньшей мере странная встреча врагов-соперников. Такое поведение персонажей, неадекватное обстоятельствам, прослеживается на протяжении всей пьесы. В самом деле, для нормальных людей, для купцов, в которых живы собственнические инстинкты, сообщение о том, что лес навсегда уплыл из их рук, — подлинная драма, тяжкий удар, от которого нелегко оправиться. А для купцов в пьесе «Дети» — это не более, чем досадная неприятность, которую они с легкостью скоро забывают. Вот какие ремарки дает Горький: «... *Татьяна* (сестра Зобнина. — *И. М.*) увлечена игрой с *Евстигнейкой*... *Дверь из уборной широко распахнулась — вылетел Евстигнейка... Татьяна хохочет... все остальные — удивлены, но охвачены любопытством, ожидают скандала...*»⁶². Казалось бы, какое всем им дело до Евстигнейки, когда только что на их головы обрушилось истинное несчастье?..

Георгий Александрович читает вместе со студентами финал пьесы⁶³:

... в углу храпит пассажир.

(Все пьют.)

Костя. Разбудить надо этого...

Евстигнейка (*пьяный*). Уши ему тереть надо... Дайте я его сейчас...

Зобнин. Он и так воспрянет... Костя, поднеси ему к носу рюмку!

Костя (*поднося*). Путешествующий! Москва близко!

Типунов (*толкнул Костю под локоть*). Эко!

(Костя облил пассажира вином — все хохочут.)

Кичкин (*добродушно*). Вот, Мокей, спорили мы с тобой, спорили...

Зобнин (*так же*). А ничего и не вышло... Прямо сказать — зря мешали друг другу!

Кичкин. Уж больно ты ловок!

Зобнин. А ты — жаден! И отчего ты так жаден?

Кичкин. Али заметно?

Зобнин. Страсть! Прямо — зверь... А куда тебе? Помрешь скоро...

Кичкин. Это верно! Жить мне мало осталось... Так это я, по привычке...

Зобнин. Ну, давай, еще хватим!

Кичкин. Да и тебе хочется помешать... уже больно ты ловок... забегаешь больно...

(В углу занимаются с пассажиром.)

Типунов (*озабоченно*). Нет ли табаку нюхательного где? Табаку бы ему в нос насыпать...

Костя. Стой... Проснулся...

Пассажир (*испуганно*). Какая... какая станция?

Типунов. Та же!

Дамы смеются. Костя делает страшное лицо, наклоняясь к пассажиру.

Пассажир. Позволь... опять вы?

(Все хохочут.)

Татьяна. Ой, умру... ах!

Марья (*смеясь*). Что это, право... точно маленькие...

Зобнин. Константин! Зови начальника и всех желающих... одним нам недопить все

это... Эвона сколько тут! Эхма, братья, не везет нам, не за нас судьба...

Занавес

— Да, как-то странно ведут себя хищники-купцы: рухнули их надежды на обогащение, только что их обокрал немец, а они — то с Евстигнейкой шутики шутят, то случайного пьяного пассажира увлеченно разыгрывают (Горький почему-то настойчиво повторяет — все хочут!), наконец, они устраивают в главном событии пир на весь мир! Так вести себя могут только дети. Но горьковские «дети» давно вышли из детского возраста. Тупость российского обывателя доведена до такого предела, за которым — абсурд, основанный на противостественных оценках и физиологических рефлексах... Природа юмора Горького в этой пьесе страшновата: взрослые люди, превратившиеся в детей-идиотов, вызывают не только смех, но и грустное чувство. Эта пьеса может быть решена как гротеск, как мрачная клоунада... Пьесе «Дети» я дал бы второе название — «Любители острых ощущений». Ее сквозное действие — борьба за развлечение, за острые ощущения. При отсутствии фантазии такая борьба не проста. Потому-то так и возрадовались все персонажи пьесы (в основном событии) при появлении Кичкина и компании, что появились вовсе не деловые конкуренты, а партнеры в игре!.. Вот вам конкретный пример того, что это значит — верно отобразить обстоятельства и установить к ним отношение, соответствующее природе авторского вымысла. Итак, в страшную глухомань к детям-дикарям приезжает князь (!). Все жители Верхнего Мямлина стремятся максимально использовать это чрезвычайное событие в их однообразной жизни, событие, сулящее столько неожиданных развлечений. Они хватаются за каждую возможность игры, наполненной остротой новых ощущений; им требуются все новые и новые объекты такой игры. Когда же все они уже исчерпаны, что остается уездному обывателю? Пить! И в главном событии — «Гуляет Россия!» Все вернулось на круги своя...

С первых же репетиций Товстоногов стремился сделать студентов соучастниками творческого заговора, увлекая их сверхзадачей будущего спектакля. Анализируя пьесу в импровизационных пробах, режиссеры искали клоунскую природу существования, искали мучительно, трудно, порою отчаявшись в успехе.

Очень важно было физически ощутить природу горьковского гротеска уже в исходном событии — в подготовке к приезду князя. Товстоногов предложил ученикам разработать эту сцену как цирковой аттракцион, как своеобразную шутовскую увертюру, полную клоунского юмора, с очевидностью демонстрирующую идиотизм героев пьесы. Дети-дебилы, объединенные общей целью, постоянно мешали друг другу: Костя, повторяя, репетируя свою роль — приветствие князю — мешал Зобнину и Татьяне готовить праздничный стол; бессмысленная суэта, раздоры не позволяли этим взрослым людям с детским умом справиться с самыми простыми делами. Ведущее предлагаемое обстоятельство исходного события — «тайная оккупация железнодорожной станции Зобниным» — рождало множество комических недоразумений. К слову сказать, закусок и выпивки было привезено «оккупантами» столько, что хватило бы на роту солдат — бесчисленные бутылки с настойками, огромные кули и корзины с едой... Воистину, широк русский человек, не знает удержу его размах!

Приведу еще один фрагмент репетиций этого спектакля. ...Новое событие начиналось с прихода начальника станции.

Начальник станции *(в дверях)*. Действуете?

Зобнин. Готовимся. Сколько до поезда?

Начальник станции. Еще... час тридцать семь. А у жены моей зубы разболелись.

Татьяна. Вы их — парным молоком...

Костя *(скорбно)*. Вот! О, господи... парное молоко!

Начальник станции. С молока меня, извините, тошнит. *(Мечтательно.)* Нет, против зубов следует употреблять что-нибудь крепкое...

Костя *(уверенно)*. Обязательно! Нагретый коньяк, а то — ром.

Начальник станции (*улыбаясь*). Коньяк... да — а!

Зобнин (*хмуро*). Где его достанешь? Мы вот своими средствами... (*Вздыхнув, начальник станции притворил дверь*.) Понимаю я, чего тебе надобно! Погоди, брат, — все, что останется, твое будет...⁶⁴

Как обычно, студенты прочли текст сцены, определили границы события (оно завершается с уходом начальника станции), договорились о его смысле, определили, в чем суть действительной борьбы в событии, и вышли на сценическую площадку, чтобы продолжить анализ действием. Студенты считали, что начальник станции, под предлогом лечения зубной боли у жены, добывается от Зобнина выпивки. Нехитрый его обман легко разгадывал Зобнин и отказывал просителю. Обстоятельства, отобранные режиссерами, как они их ни обостряли, не помогали высечь юмор, сцена оставалась вялой и иллюстративной (о чем говорили, то и делали). Показали эту сцену Товстоногову. Ошибка студентов была очень типичной, распространенной. Вот какой диагноз поставил мастер:

— Вы вновь совершили ошибку, приписывая начальнику станции *практический* интерес. Каждое событие должно лежать в русле сквозного действия пьесы, не забывайте его. Если очередная *выпивка* — цель начальника станции, то его сквозное — вне борьбы за острые ощущения, за развлечения. А почему?.. Определив первоначально сквозное действие пьесы как борьбу за покупку леса, вы убивали юмор Горького. Неверно отобранные вами обстоятельства в этом событии также не высекают авторскую природу чувств. ...Разве в бесконечной веренице будней сегодняшней день не является праздником и для начальника станции? Кто, если не он, сообщил Кичкину о тайной затее Зобнина? Посмотрите, что написал Горький сразу после приезда Кичкина: «В дверь смотрит, улыбаясь, начальник станции. Зобнин, укоризненно качая головой, грозит ему пальцем»⁶⁵. Начальник станции не менее других азартен в своей игре. Именно поэтому он появляется на сцене восторженно-счастливым *зрителем*, когда своевременно предупрежденный им Кичкин поймает с *поличным* Зобнина. Истинный игрок, он предвкушает настоящий *спектакль*, острую схватку врагов!.. Ожидая приезда с минуты на минуту Кичкина, он, конечно, пришел не за выпивкой, а чтобы насладиться торжеством подготовленной им интриги. Это благодаря ему, начальнику станции, будут сорваны планы Зобнина — вот кутерьма-то начнется! Это он, начальник станции, спровоцировал и подготовил скандал и теперь исходит нетерпением в предвкушении своей победы. Практической выгоды он не ищет, он ищет острых ощущений, новых развлечений, как и все другие персонажи пьесы.

Студенты тут же попробовали реализовать предложение мастера и испытали радость победы. Маленькой победы, увы, одной из немногих в процессе репетиций. Это был долгий путь поисков, упорного труда. Опыт ошибок оказался особенно ценным для студентов.

Завершая рассказ об этом этапе обучения режиссеров, напомним еще раз, что универсальных способов проникновения в тайну автора, в жанр его пьесы не существует. В каждой пьесе своя загадка, своя тайна. Чтобы ее разгадать, нужно научиться размышлять о пьесе, проводить ее анализ и практические поиски в жанре произведения. Сверхзадача, сквозное действие, природа конфликта не могут быть разгаданы в отрыве от стилистики пьесы.

Постижение жанра требует точных и емких выразительных средств в искусстве актера и режиссера. Каждая новая пьеса — это всегда чистый холст, ждущий новых красок и образов, требующий от художника высокого уровня знаний и умений, свежести восприятия мира. Каждая пьеса — новый сценический язык, новая эстетика, новый театр.

Инсценизация прозы

Я уже отметила раньше, что с проблемой жанра связана вся программа третьего курса. В том числе и инсценизация литературного материала. Это задание также может быть выполнено лишь при условии верного жанрового решения, обнаружения природы чувств и

способа актерского существования в спектакле, соответствующих авторской стилистике.

Во время этой работы студенты-режиссеры практически постигают силу метода действенного анализа пьесы и роли, способствующего процессу инсценизации. Посмотрим, как же в режиссерской школе этот метод становится одним из способов создания инсценировки.

Прежде всего сам термин «инсценирование» требует расшифровки, поскольку вбирает в себя различное содержание, его толкование исторически изменчиво. Выделим два основных смысла, заключенных в этом понятии. Инсценирование — это, во-первых, переработка литературной первоосновы (эпической или документальной прозы, поэзии и др.) на уровне текста, превращение в литературный сценарий; во-вторых, практическое воплощение этого сценария средствами театра, то есть формирование сценической драматургии. Оба процесса могут быть осуществлены разными людьми: первый — драматургом, автором текста, второй — режиссером, автором спектакля (совместно с актерами, художником, композитором), но могут также быть успешно объединены в творчестве режиссера — история мирового театра дает множество тому примеров.

Метод действенного анализа способен помочь в работе режиссера как на этапе текстовой переработки материала, так и в процессе поиска сценического эквивалента.

Режиссер, создавая сценарий, как бы присваивает себе функции драматурга. Не моя цель делать анализ истории вопроса. Отмечу только, что драматизация прозы заявила о себе во всей необъятной универсальности уже в театральной практике XIX столетия. Она поначалу часто влекла за собой обеднение замыслов писателей, обесцвечивала язык, огрубляла литературные образы, выпрямляла драматические ситуации. «Препарирование» прозы, совершавшееся в дорежиссерском театре, ремесленная переработка текста для нужд сцены — нередко, к сожалению, встречаются и сегодня. В такой работе принципы инсценирования по существу сводятся к переводу прозы на диалогический лад; режиссеры ориентируются на существующие сценические стереотипы и не претендуют на передачу всей сложности художественной структуры произведения. Такие инсценировки имеют узкоутилитарный характер.

Однако, наряду с упрощенным отношением к делу, с самых первых лет существования режиссерского театра вырабатывалась иная позиция — отношение к инсценизации как явлению творческому. Режиссер стал автором «сценических композиций». Осуществляемый режиссером перевод прозаического материала на язык театра все чаще имеет самобытный характер. Инсценизация прозы расширяет границы театральности, сулит тотальное сценическое обновление.

Именно такую трактовку получил опыт обращения к прозе Немировича-Данченко в 1910 году при постановке романа Достоевского «Братья Карамазовы» на сцене Художественного театра. Мастеру принадлежит честь создания уникального спектакля, открывшего самые широкие перспективы не только Художественному театру, но и всему русскому сценическому искусству. Приход полифонической прозы Достоевского на эту сцену был закономерен, явившись продолжением и развитием творческих принципов театра, воспитанного на объемных, многозвучных «пьесах-романах» Чехова.

Пророчески прозвучали слова Немировича-Данченко после премьеры этого спектакля в письме к Станиславскому: «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» проломили ее, когда вышли за стену, то увидели *широчайшие горизонты*. И сами не ожидали, как они широки и огромны, ...случилось что-то громадное, произошла какая-то колоссальная *бескровная революция*... Если с Чеховым театр раздвинул рамки условности, то с «Карамазовыми» эти рамки *все рухнули*. Все условности театра как собирательного искусства полетели, и теперь *для театра ничего не стало невозможным*»⁶⁶. Инсценизация прозы открыла неограниченные возможности для театра. Немирович-Данченко задумывал инсценировать «Войну и мир» и «Анну Каренину» Толстого, «Дым», «Вешние воды», «Записки охотника» Тургенева, рассказы Сер-

вантеса, Флобера, Мопассана, замысливал ставить диалоги Платона и, наконец, мечтал о перенесении на язык сцены Библии. Впоследствии Вахтангов тоже будет думать об инсценировании Библии — мифа о Моисее, страдающем за народ, и о народе, идущем строить свою свободу.

Станиславский с самых первых шагов разделял позицию Немировича-Данченко, также верил в перспективность нового направления, взятого театром. Уже в 1910 году он составляет план постановки «Униженных и оскорбленных» Достоевского, тоже думает об инсценировке «Войны и мира». Особенно значительным для него становится тот факт, что репетиции «Братьев Карамазовых» Немирович-Данченко вел в духе его новой системы. В 1916 году, работая над инсценировкой повести Достоевского «Село Степанчиково», он придавал первостепенное значение интуиции актеров, их самостоятельному творческому поиску. Таким образом, сопряжение законов системы с законами инсценизации было намечено уже в этих работах театра. Но пройдут еще десятилетия, прежде чем открытый в конце творческого пути Станиславским метод действенного анализа будет использован Товстоноговым в практике перевода прозы на язык сцены.

Первая половина XX века дает примеры крупных явлений в области создания сценических композиций. Среди них существенная роль принадлежит работам А.Я. Таирова. В спектакле «Принцесса Брамбилла» — 1920 год — каприччо Камерного театра по Гофману — режиссер соединил арлекинаду, балет и пантомиму, комедию и трагедию, цирк, оперетту. Через год после премьеры выходит в свет книга Таирова, где автор утверждает идею совмещения в одном лице обязанностей режиссера и драматурга. По мнению Таирова, театр в будущем станет сам создавать пьесы — сценарии, поэт в этом деле — лишь помощник. Но поскольку сегодня такого театра еще не существует, то функции драматурга, настаивал руководитель Камерного театра, по праву должны принадлежать режиссеру. Он подтверждал эту мысль своими последующими работами. В 1934 году Таиров предпринимает спорный, поистине дерзкий эксперимент: в спектакле «Египетские ночи» он представляет композицию по произведениям «Цезарь и Клеопатра» Шоу, «Египетские ночи» Пушкина и «Антоний и Клеопатра» Шекспира. Выдающимся событием театральной жизни стала также инсценировка романа Флобера «Мадам Бовари», осуществленная мастером в Камерном театре в 1940 году. Размышляя о законах переложения прозы на сцену, Таиров писал: «...художнику невозможно поместить на картине все, что видит его глаз, — он должен *отобрать* только *необходимое*, что создает для него картину. Поступить иначе — было бы равносильно попытке пианиста сразу положить руки на всю клавиатуру рояля. От этого не может родиться мелодия, мелодия рождается от того, что из всей массы звуков берутся только те, которые создают гармонию»⁶⁷. Такая гармония, как отмечали критики, была достигнута в спектакле «Мадам Бовари».

Театроведческая литература, реконструирующая постановки Мейерхольда, дает примеры того, как он свои инсценировки (их было немного) делал в соответствии с правилами оркестровой композиции, потому что в законах композиции, как он считал, несмотря на различие фактур, есть общее: «Если я буду изучать *законы построения живописи, музыки, романа* (курсив мой. — И. М.), то уже не буду беспомощен и в искусстве режиссуры. Я опускаю само собой разумеющееся — знание природы актера, то есть фактуры театра»⁶⁸. Отчетливая, изысканная режиссерская партитура отличала большинство работ Мейерхольда. Создавая сценарии, он присваивал себе функции драматурга: «В хорошем режиссере в потенции сидит драматург. Ведь когда-то это была одна профессия, только потом они разделились, как постепенно дифференцируются и делятся науки. Но это не принципиальное деление, а технически необходимое, ибо искусство театра усложнилось, и нужно быть вторым Леонардо да Винчи, чтобы и диалоги писать с блеском и со светом управляться (я, конечно, все чуть огрубляю), но природа — общая»⁶⁹. Мейерхольд считал, что в исторической перспективе драматург и режиссер сольются в едином лице. Смелость, творческая дерзость Мейерхольда — режиссера-сценариста, огромный композиционный дар, неумная щедрость воображения, острота и современность зрения требовали выхода. И режиссер вызывал к сценической жизни новые миры.

Зрелое, утонченное, виртуозное мастерство режиссеров доказывало творческую перспективность создания литературной основы спектакля непосредственно в театре. Ведь режиссер в процессе работы над сценической композицией видит ее в единстве со всеми остальными художественными компонентами, призванными выявить гармонический образ спектакля.

Опыты корифеев театра в области инсценирования, создания сценариев, композиций (изучение которых — неотъемлемая часть воспитания молодых режиссеров), в корне уничтожив бездушно-ремесленный подход к литературной первооснове спектакля, открыли новую режиссерскую поэтику, шагнувшую в современный театр.

Режиссерские композиции, сценарные партитуры второй половины XX века продвинули театр к еще большей свободе — на сценических подмостках стали успешно преобразовываться проза и поэзия, документальные тексты, протоколы допросов, судебные приговоры, письма, дневники... Появились уникальные сценические структуры, где текст неразрывно срашивался со спектаклем, как бы растворялся в нем. Режиссер становится автором концептуального сценария, на основе которого строится сценическое действие (даже такое абсолютно свободное зрелище, как хэппенинг, нуждается в изначально заданной программе, стимулирующей импровизацию). Театральное мышление предельно сблизилось с режиссерским литературным творчеством. Провозглашенный еще Мейерхольдом лозунг: режиссер — автор спектакля — находит широкое подтверждение в современной театральной практике.

Творческая палитра режиссера значительно обогатилась. Он активно формирует сценическую обстановку и атмосферу действия, перемещая, сдвигая временные и пространственные планы, свободно монтируя и контрапунктно сопоставляя события спектакля.

Сценарность парадоксально служит не тому, чтобы крепче сбить, «выстроить» динамический сюжет на сцене, но тому, чтобы отыскать новые внутренние ходы к характерам с помощью свободы сопоставлений, чтобы подтвердить могущество театра, включающего приемы кино и телеискусства, вбирающего психологизм прозы, ее масштабность и метафоричность, полифонию звучания.

Проза многое дала театру. Давно уже роль литературы вышла за пределы репертуарной проблемы в театральном процессе. Именно проза предсказывает новые драматические формы, экспериментальные пути режиссерских решений. Она бесконечно увеличивает философскую емкость сценического языка, стимулирует развитие современных средств театральной выразительности. Пространственно-временная свобода прозаического повествования умножила творческие силы режиссерского искусства. Инсценируя прозу, поэзию, публицистику, театр обогащает свой художественный язык. Все большее место занимают на сцене интерпретации произведений, первоначально не предназначенных для театра. Поэтому представляется закономерным и естественным усиление драматургической активности режиссуры.

Очевидно, что вопрос о драматизации прозы, вставший уже в сценической практике прошлых столетий, не потерял своей актуальности. Активное вторжение прозы в структуру современного театра — факт, дающий право говорить о существовании особого театрального жанра. Литература стала мощным союзником театра. Используя ее творческие возможности, сценическое искусство устанавливает новую, усложняющуюся духовную связь театра и зрительного зала. Интерес театра к прозе продиктован желанием расширить границы соприкосновения с миром. Драматургия сегодня часто уступает по своему богатству современной прозе.

Однако смысл обращения театров к прозе, подчеркну еще раз, значительно более глубокий, нежели желание покрыть прорехи в репертуаре. Литература питала прежде и будет питать подлинный театр: именно в связи с ней сценическое искусство достигает особой силы, самостоятельности, преодолевает вторичность, исполнительские функции. Сама природа театра дает широкие возможности драматургическому творчеству режиссеров. Сотрудничество с писателями на принципах равенства требует от режиссеров знания законов монтажа, сюжетосложения, инсценирования.

Профессионализм современного театра зависит от авторской активности режиссуры. Перенесение на сцену литературы (романов, повестей, рассказов, поэм) является не просто возможностью, но насущной необходимостью театрального искусства. Комплексы профессиональных навыков, как известно, исторически изменчивы. Режиссер—сценарист—драматург — это веление времени, условие полнокровной жизни современного театра. Именно поэтому такое большое значение придается тренировке этого профессионального навыка в практике режиссерской школы.

Применение метода действенного анализа при переводе прозы на язык сцены — одно из конкретных доказательств его плодотворности. Работа режиссера над прозой на уровне формирования литературного текста неотрывна от концептуального отбора событий и предлагаемых обстоятельств — важных звеньев метода действенного анализа. Сверхзадача спектакля определяет принцип отбора событий, эпизодов, каждый из которых должен лежать в русле сквозного действия. Отсутствие четких ориентиров в режиссерском замысле (которые и может дать метод действенного анализа) пагубно сказывается на инсценировке.

Если театр должен быть проверен прозой, то и проза должна быть проверена театром. Питер Брук, по свидетельству Товстоногова, говорил, что, если при сжатии романа в семьсот страниц до семидесяти останется напряженная драматургия персонажей и сюжета и сохранится *ядро содержания*, то, следовательно, в романе был заключен эмбрион пьесы. Вывести его на свет, «одеть сценой» и в семидесяти страницах вновь явить семьсот — вот формула успеха. Но если при сжатии происходят невосполнимые потери в содержании, а драматургия так и не обнаруживается, то такую прозу ставить нельзя — пусть она будет набита диалогом. В процессе «проверки» прозы театром именно метод действенного анализа помогает сначала сжать семьсот страниц в семьдесят, а потом «одеть сценой» и в семидесяти страницах вновь явить семьсот. В самом деле: целенаправленный (в соответствии со сверхзадачей) отбор событий и предлагаемых обстоятельств — предпосылка к построению верного сквозного действия и конфликта. Предпосылка, которая может быть реализована в процессе импровизационного действенного анализа события, обнаружения борьбы в нем, практического выявления конфликта.

«Разведка умом» и «разведка телом», повторяю, — две неразрывные части процесса действенного познания. Анализ произведения всем психофизическим аппаратом актера, предполагающий совместный с режиссером импровизационный этюдный поиск, ведет к синтезу. Этот процесс требует включения всех умственных, эмоциональных, духовных и физических сил, отпущенных природой художнику. «Артист должен пройти тот же творческий путь, что и автор, — утверждал Станиславский, — иначе он не найдет и не передаст в словах роли своих собственных чувств, оживляющих мертвые буквы текста ролей»⁷⁰. В процессе этюдных импровизаций актер как бы «присваивает» себе текст автора, рождает его заново. Высокая психофизическая техника актера — с одной стороны, знание предлагаемых обстоятельств, смысла события и действия в нем, с другой, — обеспечивают верное импровизационное существование в процессе репетиций. Особое значение актерская импровизация приобретает при инсценизации прозы, в процессе формирования сценической драматургии из литературы. Методика Станиславского требует от актера умения как бы «забывать» текст, сначала импровизируя авторский смысл события, а потом вновь его «создавать». Для этого необходимо за текстом провидеть действительность, питающую его, уметь совершить движение сквозь текст в сторону действительности, ее действенных сил, подсказавших, спровоцировавших этот текст.

Актерская импровизация издавна связывалась с идеей создания сценической драматургии в процессе работы над спектаклем. Было время, когда Станиславский задумывал даже попробовать создать театр импровизационных пьес. Не удалось и Вахтангову практически осуществить спектакль-импровизацию на основе сценария (в рождественскую ночь странствующие актеры заходят в дома, чтобы порадовать людей своей игрой). Однако всю жизнь его не покидала мечта об импровизационном театре в духе комедии дель арте, о создании драматургии самими актерами, без вмешательства писателя. (Эта мечта нашла частичное во-

площение в творчестве режиссера, к примеру, в студийном спектакле «Принцесса Турандот» — празднике актерской импровизации.)

Импровизационно возникающая драматургия спектакля — это идеал, к которому стремились многие выдающиеся режиссеры, в их числе Мейерхольд и Таиров. В наше время опыты подобного рода продолжают. К примеру, известно, как активно ведет поиски в этой области Питер Брук.

Значительно большее распространение получила свободная актерская импровизация на литературной основе. В процессе перевода литературы на язык сцены перед актерами встают особые трудности: любая инсценировка обречена на крупнейшие сокращения текста романа, и актер должен возместить своей игрой все устраненное, все сжатое в сценарии. Успех возможен лишь когда актер выходит на сцену из романа, из глубины романа, понятого и прочувствованного им без пропусков, когда актер играет не сценарий, но весь роман — через сценарий. Сыграть «роман — через сценарий» помогает так называемая «импровизация содержания», — то есть последовательное этюдное освоение актерами всех событий романа, в том числе и тех, что не войдут в сценарий спектакля.

Ученики практически убеждаются в силе метода действенного анализа, добываясь на репетициях, чтобы душа актера, его мысли и сердце открылись навстречу автору, чтобы он не умозрительно, но всем своим существом постигал замысел, поэтику, чтобы постепенно мир, нафантазированный в повести, поэме, рассказе, становился реальным миром, в котором живут участники репетиции. Разумеется, совмещение режиссерского решения со свободным актерским творчеством, столь органичное в методике действенного анализа, происходит на практике отнюдь не просто. Сложная диалектика этого процесса требует от режиссера умения тонко координировать этюдную импровизацию актеров с собственным замыслом. Это умение обретается в процессе длительных проб и ошибок. На занятиях в учебном классе молодые режиссеры видят, что именно растревоженное воображение актеров помогает рождению живой сценической плоти. Часто вспоминают они Станиславского: «К сверхзадаче нельзя тянуться мысленно, от ума. Сверхзадача требует *полной отдачи*, страстного стремления, всеисчерпывающего действия. Каждый кусочек, каждая отдельная задача нужны ради действенного ее выполнения, ради приближения к основной цели произведения, то есть к сверхзадаче»⁷¹. Полной душевной и физической отдачей требует от актеров действенный анализ событий. Не легок путь овладения методикой. В процессе инсценирования студентов часто подстерегает опасность гипертрофированного режиссерского самовыявления. Построение сценических композиций, ритмов, свет и музыка порою увлекают больше, чем взаимоотношения героев, чем проникновение в их психологию. Привить вкус к работе с актером, любовь к живому процессу, приучить к режиссерскому самоограничению, идущему от смысла произведения, от доверия к автору, — дело трудное, требующее терпения, строгого критического анализа студенческих работ.

Приведу характерные педагогические комментарии к поискам и ошибкам студентов в этот период:

- Цепь верно отобранных событий — вот путь к постановочному решению, а дальше — власть воображения режиссера.
- Чтобы на «короткой дистанции» инсценировки выявить большое содержание, необходим точный отбор выразительных средств — это касается и ритмов, и мизансцен, и остроты конфликта, и способа игры. Здесь не может быть проходных, второстепенных вещей.
- Когда в событиях провал, невнятица, а пролог, к примеру, равный по времени всему представлению, подробнейшим образом, любовно разработан, — это указывает на изначально ложную попытку режиссера.
- Прозу автора нельзя рассматривать как развернутые ремарки, необходимо найти адекватные сценические выразительные средства, обнаружить стиль автора прежде всего через человека, через природу чувств и способ актерского существования, — не иллюстриро-

вать авторский текст.

- Когда все одето в громоздкие режиссерские одежды, ограничивается возможность актерской импровизации, ставятся преграды рождению подлинного процесса человеческого взаимодействия.

- Необходимо уловить дух автора, а не следовать его букве, угадать угол зрения, верный авторский градус.

- Научитесь четко разделять «гарнир» и «мясо». Худо, когда в работе «гарнира» много — целая гора, а «мяса» — чуть!

Инсценизация прозы — процесс двуединый: разгадать автора, увидеть, сердцем почувствовать сопряженность его проблем, боли с нашей современностью (не снижая при этом философского уровня произведения) и найти эквивалентное сценическое решение. Эти задачи и призван решать метод Станиславского, предполагающий связь с автором на всех этапах действенного анализа:

- 1 В процессе создания инсценировки, руководствуясь сверхзадачей автора, соотнося ее с сегодняшним временем, — целенаправленно отбирать события, которые лягут в основу сценария.

- 2 В процессе воплощения инсценировки, — верно отбирая предлагаемые обстоятельства и устанавливая к ним свое отношение, — проникать в уникальную стилистику писателя; находить особый способ взаимодействия со зрительным залом через неповторимый способ актерской игры.

Сжиться с миром автора, отличить столбовую дорогу в его творчестве от тропок и тропинок, суметь «скелетировать» (как говорил Станиславский) произведение, тем самым увидеть строение ткани, его нервы, а затем средствами сценического искусства вдохнуть в него жизнь — способны художники театра, оснащенные глубокими знаниями, художественным чутьем, доверяющие своей интуиции, вдохновленные зрелой творческой позицией.

Разумеется, инсценизация всегда требует яркого пластического решения, часто включает элементы пантомимы, танца, подразумевает обостренное внимание к сценической форме, к характеру зрелища. Словом, вне зависимости от литературной первоосновы (будь то стихи или проза) студенты широко используют в инсценировках зачины. Это упражнение визуально-пластического тренинга впервые включается в единую художественную структуру целостного спектакля. Режиссер ищет органическое сочетание событийно-действенного развития спектакля с зачинами. Невозможно представить себе ни одной инсценировки (которая бы адекватно передавала эмоциональную, смысловую, интонационную суть литературной первоосновы) без использования зачинов. Именно зачин часто помогает осуществить переход из одного событийного эпизода в другой. Обладая мощным эмоциональным зарядом, зачин позволяет режиссеру сделать необходимый яркий акцент, прервав, к примеру, событийное течение сцены включением в нее зачина. Зачин (наряду с другими режиссерскими приемами) кроме того успешно помогает формировать пространство и время спектакля, темпо-ритмическое построение сценической композиции. Архиусловный, обобщенный, наполненный метафорическим или символическим смыслом и сильным эмоциональным содержанием зачин — дает неограниченную творческую свободу режиссерской фантазии и воображению. Это надежный инструмент в руках режиссера, создающего инсценировку.

На примере третьего года обучения в режиссерской школе легко увидеть, что возвращение к различным проблемам театрального искусства на качественно новом уровне знаний и умений студентов — важный принцип построения учебного процесса.

РЕЖИССЕР – АВТОР СПЕКТАКЛЯ

Четвертый год обучения венчает процесс в режиссерской школе. Завершив его, студенты уезжают самостоятельно ставить преддипломные и дипломные спектакли в профессиональных театрах и возвращаются в институт только через год, чтобы, защитив диплом, покинуть его стены навсегда. Последний год, когда можно еще указать на ошибку, если необходимо, — подсказать ответ, дать творческие напутствия.

Мера ответственности студентов на четвертом курсе особенно велика — здесь решается вопрос о праве каждого вскоре начать самостоятельную жизнь в театре. Это право нужно окончательно подтвердить работами последнего года обучения в школе.

Разнообразные этические аспекты профессии в этот период проявляются с особенной остротой — в процессе сотворчества. Студенты на собственной практике постигают взаимосвязь между всеми участниками создания спектакля, включая автора и зрителей.

В программе четвертого курса наиболее существенны два раздела:

1 Работа над общекурсовым спектаклем (как своеобразный итог процесса освоения режиссерами основ актерского мастерства).

2 Самостоятельная постановка спектакля на материале одноактной драматургии, с участием профессиональных актеров, — практическая проверка умения студентов привести к гармоническому единству все компоненты спектакля, создать целостный художественный образ, пройти весь путь от замысла к его воплощению.

Приведу тематический план лекций этого года:

1. Проблемы художественной целостности спектакля.
2. Режиссерский замысел и решение.
3. Сверх-сверхзадача автора и сверхзадача спектакля.
4. Сверхзадача и сквозное действие артиста—роли.
5. Режиссер — автор спектакля.
6. Работа режиссера со сценографом и художником по костюмам.
7. Музыка в спектакле.
8. Проблемы этики сотворчества.
9. Сценический ансамбль.
10. Стратегия и тактика репетиционного процесса.

Основные практические задания четвертого курса:

1. «Режиссер наедине с пьесой» — анализ пьесы или создание инсценировки для общекурсового спектакля.
2. Участие в создании общекурсового спектакля на всех его этапах (и его жизни совместно со зрителем).
3. Анализ одноактной пьесы, выбранной режиссером для работы с профессиональными актерами.
4. Создание, совместно со студентами-сценографами, эскизов макетов сценографии одноактного спектакля и его костюмов.
5. Создание музыкального решения этого спектакля.
6. Постановка одноактного спектакля.

Работа над общекурсовым спектаклем

Создание учебного спектакля — многообразны здесь обязанности студентов: режиссеры являются и художниками, и столярами, они освещают, озвучивают, подбирают костюмы, шьют и красят, но главное — студенты играют в своем курсовом спектакле. Режиссеры вновь проходят все «муки» актерского творчества, собственной «шкурой» ощущают боли и радости этой профессии. «Режиссер, не чувствующий актерскую природу, — мой личный враг», — напоминал ученикам Товстоногов. Познание актерской природы, в том числе и через свою психофизику, на материале целостного спектакля — важная задача нового этапа обучения.

Ученичество — как творчество! Таков принцип создания учебного спектакля, который продолжает процесс формирования художников. Это своеобразное испытание на профессиональную и личностную зрелость режиссеров. Потому что работа не сводится только к применению технических приемов, режиссерского инструментария, к использованию актерского мастерства, — она требует от студентов самостоятельности и творческой смелости, ответственности и любви к коллективному делу. Высокие нравственные цели, живая отдача сердца и мысли — цементируют эту работу.

Выбор материала, положенного в основу спектакля, начинается еще на третьем курсе. Он проходит в совместных обсуждениях, спорах, сомнениях. Спектакль может основываться на пьесе какого угодно жанра или на инсценировке прозы, может создаваться из «зримых песен и стихов» или на основе поэмы, сказки. Выбирается любая драматургическая форма, которая увлекает студентов. Комплексные задачи общекурсового спектакля позволяют режиссерам практически освоить все основные этапы создания целостного художественного произведения.

Общекурсовый спектакль — своеобразный режиссерский тренинг на пороге первой встречи с профессиональными актерами. Опыт ошибок и продуктивных подходов может быть учтен студентами в их следующей самостоятельной постановке одноактных пьес. Эта важная ступень обучения предшествует работе в профессиональном театре (где они будут осуществлять постановки преддипломных и дипломных спектаклей), поэтому она особенно ответственна.

Постановка одноактного спектакля с профессиональными актерами

Работа с профессиональными актерами требует от студентов известной зрелости. Прежде всего, зрелой личности художника. Тема нравственных основ профессии звучит здесь с новой силой.

Справедливо утверждение Немировича-Данченко о том, что для режиссера «не достаточно чисто артистического и организационного мастерства. Еще надо завоевать *моральное право* владеть душами людей, преданных искусству»⁷². Завоевать моральное право «владеть душами людей» — как ответственна и многотрудна эта задача!

Выбор одноактной пьесы для постановки неотрывен от предчувствия ее сверхзадачи: ради чего она сегодня будет представлена зрителям? На этом этапе способность режиссера слышать время, его творческая зрелость — имеют решающее значение. Метод действенного анализа обоюдоострый инструмент: помогая проникнуть в тайну пьесы, он вместе с тем с очевидностью обнаруживает и ее недостатки — отсутствие художественной правды, логики, бесконфликтность, подмену проблемы примитивной моралью. Если выбор режиссера останавливается на пьесе неглубокой, псевдосовременной, рядящейся в одежды актуальности, то использовать для ее анализа такой метод бессмысленно. Что толку сложнейшие лазерные устройства, предназначенные для исследования жизни океанских глубин, применять к изучению жизни в дождевой луже: самый хитроумный прибор, самый тончайший инструмент ничего не найдет на дне ее, кроме окурков, битого стекла и другого мусора. Выбирая пьесу,

режиссер берет на себя ответственность перед участниками будущего спектакля; он должен предчувствовать притягательность для коллектива той художественной тайны, что заключена в пьесе, — ведь разгадке этой тайны и будет посвящен весь дальнейший процесс работы. Пьеса обязана побуждать актеров к творчеству, к поиску, к эксперименту. Режиссер наедине с пьесой — период так называемой «разведки умом». Здесь определяющее значение имеет также этическая посылка студента. Какую цель ставит перед собой режиссер: проникнуть в тайну замысла автора, разгадать своеобразный, ни на что не похожий мир его пьесы, уникальную ее стилистику; или, напротив, — использовать пьесу лишь как повод для постановки, для доказательства собственного взгляда на действительность, заранее сформированную режиссерскую концепцию втиснуть в пьесу во что бы то ни стало? Обе эти позиции живы в театре, в сценической педагогике (как я уже писала об этом) и спорят между собою ровно столько времени, сколько существует режиссерский театр. Нельзя не признать все же, что агрессивная субъективность режиссера по отношению к автору этически ущербна. К тому же я уверена, что самовыявление, эксплуатация собственного дарования не может быть бесконечной — как ни велико дарование художника, поздно или рано, оно истощается. Метод действенного анализа помогает обогащению режиссера, приближая его к авторскому замыслу, к смыслу первоисточника. При этом индивидуальность студента, его особый художественный мир найдут отражение в том, насколько глубоко и современно сумеет он прочесть и понять пьесу, а на этапе «разведки телом» — помочь актеру воплотить дух автора. Не следует забывать, что событие носит как объективный, так и субъективный характер, поэтому растворение режиссера в пьесе только кажущееся. Оно необходимо, чтобы, подчинившись ее художественным законам, затем подчинить пьесу себе: облакая в сценическую форму, давая ей новую жизнь в искусстве актера, преобразуя творчеством сценографа и композитора.

Еще один этический аспект: взаимоотношения режиссера и актера. Режиссерское всевластие, сверхактивность — с одной стороны, и пассивность актера, довольствование исполнительской функцией, покорное послушание — с другой, — такова довольно распространенная картина расстановки сил в театре. Разрушить, кардинально изменить ее призван метод действенного анализа пьесы и роли.

Творческую личность формирует самостоятельная деятельность. Импровизация исключает исполнительство, она требует энергии, выдумки, инициативы, представляет свободу выбора, выявляет интуицию и художественные потенции. Благодаря импровизационному способу репетиций актер обнажает духовный мир, со всеми подробностями, непредсказуемыми нюансами, внутренними противоречиями. Сила театра, несомненно, заключается в полноте самовыражения неповторимой индивидуальности актера и режиссера.

Напомню, что роль режиссера в создании верной импровизационной атмосферы очень велика: он направляет ее в верное русло отбором и обострением предлагаемых обстоятельств, провоцирует действенные столкновения партнеров, их конфликтную борьбу. Л.А. Сулержицкий делал тонкие наблюдения по этой проблеме, не утратившие своего значения для сегодняшнего театра и сценической педагогике: «Вся напряженная работа современного режиссера по отношению к актеру заключается в том, чтобы помочь ему *найти самого себя*, помочь ему, как говорят, «выявить» свою личность до возможно большей глубины, помочь ему отделить в своей работе то, что действительно представляет из себя его настоящую индивидуальность, от общего, театрального, от так называемого «тончика», который... ничего общего с настоящей его индивидуальностью не имеет... Ловить, с любовью отмечать у актера всякий искренний, действительно *индивидуальный* момент, замечать, какими путями ему удалось привести себя в истинный подъем, что ему помогало при этом, что мешало, создать для его индивидуальности наиболее подходящие условия — вот работа режиссера по отношению к отдельному актеру. А такая работа требует, чтобы оба они жили *душа в душу* в течение всей работы. Если наступают враждебные отношения, — ток прерывается, и работа останавливается. Но кроме актера есть еще автор, есть целая пьеса, немислимая без ансамбля. Тут начинается новая трудность, требующая подчас громадного напряжения фантазии, требующая исключительного такта и чутья режиссера. Каждой индивидуальности нужно создать наиболее выгодное положение — так, чтобы это не только не нарушило ансамбля или

не шло в разрез с идеей пьесы, а, наоборот, чтобы все способствовало ее выяснению и яркости»⁷³.

Ценные замечания Мейерхольда по вопросам этики сотворчества также может использовать в своей работе студент: «Актер может импровизировать только тогда, когда он внутренне радостен. Вне атмосферы *творческой радости*, артистического ликования актер никогда не раскроется во всей полноте. Вот почему я на своих репетициях так часто кричу актерам: «Хорошо!». Еще нехорошо, совсем нехорошо, но актер слышит ваше «хорошо» — смотришь, и на самом деле хорошо сыграл. Работать надо весело и радостно! Когда я бываю на репетиции раздражительным и злым (а всякое случается), то я после дома жестоко браню себя и каюсь. Раздражительность режиссера моментально сковывает актера, она недопустима, так же как и высокомерное молчание»...⁷⁴ Вот еще советы мастера молодым режиссерам: «Панически бояться ошибок — значит никогда не знать удачи... Браните всегда короткими словами: «плохо», «скверно», а хвалите длинными — говорите: «великолепно», «превосходно», «замечательно»...»⁷⁵ Какие точные и практичные советы!

В учебном задании четвертого курса фокусируются основные принципы режиссерской школы. Здесь на новом качественном уровне осмысляются все важнейшие проблемы профессии: повторы основных тем необходимы.

В процессе репетиций студенты постепенно преодолевают свойственные ученикам школярство, буквалистику, сообщая различным положениям системы Станиславского реальные значения, постигая практически их глубокий, неоднозначный, порою противоречивый смысл. Выбрав пьесу, анализируя и воплощая ее с помощью метода действенного анализа, они проходят путь от замысла к сценическому решению, завершая его созданием художественно целостного спектакля (в случае, если удастся достигнуть образного единства всех компонентов).

Воплощение замысла осуществляется в содружестве с актерами, художниками, в отдельных случаях — с композиторами и драматургами, с техническими работниками. Здесь проверяется способность режиссера увлечь, заразить всех участников спектакля своим замыслом в такой степени, чтобы они считали его собственным. Творческий «заговор» — важнейшее условие возникновения верной репетиционной атмосферы, атмосферы совместного сочинения, рождения спектакля.

Режиссеры впервые практически сталкивались с такими фундаментальными проблемами профессии, как сверхзадача и сквозное действие спектакля, актерское перевоплощение, характер (в отрывках, фрагментах из пьес, которые они осуществляли прежде, речь могла идти только о подступах к ним).

Повторю, что каждая пьеса требует нового, своего сценического языка, особого способа существования и природы чувств актера — только так возникает неповторимый образный мир спектакля. Ведущая роль в процессе зарождения и создания этого мира принадлежит режиссеру. Однако актер — центр сценического мироздания. Поэтому «чувство актера», умение незримо вести за собою, провоцировать репетиционный поиск актера (так, чтобы тот не почувствовал творческого насилия, но одновременно не мог бы уклониться от общего замысла) — вот главное, что составляет суть профессии режиссера. По мнению Товстоногова, «добровольная диктатура» (учитель всегда подчеркивал равную значимость в этой формуле обоих слов), свободная импровизация актера в рамках четкого режиссерского рисунка — наиболее плодотворная форма сотворчества. В процессе постановки одноактных спектаклей студенты, работая с профессиональными актерами, должны стремиться именно к такому принципу взаимоотношений.

Чтобы формулу «добровольная диктатура» наполнить конкретным смыслом, приведу характерные высказывания актеров, чья творческая судьба неотрывна от режиссуры Товстоногова.

«Товстоногов ничего не пропускает: либо отмечает, либо, зацепившись за твою импро-

визацию, в свою очередь подбрасывает еще и еще, и еще... Одно сцепляется с другим. Понимаете? Уже неразлично — чья пряжа. Он, я, опять — он, опять я... Сплетается рисунок. Рождается образ»⁷⁶.

Из рассказа о репетициях спектакля «Три сестры» Чехова: «Я годами не разговаривала с одной актрисой нашего театра, а здесь она оказалась моей «сестрой». Товстоногов «заставил» нас примириться. Он требовал такой деликатности отношений на сцене, он создавал такую почти нездешнюю атмосферу в доме Прозоровых, что нам обоим стало невозможно играть, произносить чеховский текст с прежним неприятием друг друга в жизни. Мне кажется, что на какое-то время мы как бы породнились с нею»⁷⁷.

«Я никогда не слышал от него на репетициях тех формулировок и теоретических положений, которые он излагает в своих книгах... Актеры для Георгия Александровича «сотоварищи по творчеству», можно употребить слово «творческие подчиненные» — это отразит волевой склад его характера — и никогда студийцы — ученики, слушатели. Товстоногов учит в институте, размышляет в книгах и частных беседах. На репетициях он делает спектакль и молчаливо предлагает учиться самим. Товстоногову необходимо, чтобы искра озарения возникла здесь, на репетиции. Ему нужно столкновение двух сил, взрыв. Отсюда требовательность, неприятие пассивности, глухое раздражение от покорности. Первое слово он почти всегда предоставляет актеру»⁷⁸.

«Умеющий сам подходить к работе каждый раз со своими взглядами, он *ценит* свежий взгляд и в других. Прислушивается. [...] Он готов принять в общий котел спектакля самый невероятный ингредиент, сварить и попробовать на вкус, а не отвергнуть сразу, строго следуя рецепту...»⁷⁹.

Я думаю, что эти высказывания актеров о Товстоногове интересны даже тем, кто не видел его спектаклей, потому что репетиционные принципы мастера могут быть напрямую заимствованы молодыми режиссерами в их первой работе с профессиональными актерами.

Здесь самое время поразмышлять об актерском ансамбле. В работе над одноактовками режиссеры встречаются обычно с актерами очень высокого класса. Это яркие индивидуальности, воспитанные в разных школах, различно понимающие цели и задачи художественного творчества; созвездие талантов, каждый из которых — свой театр. Объединить их в ансамбль, создать полнозвучный, совершенный по мастерству исполнения оркестр, где у каждого была бы своя партия, — вот задача, которую нужно решать студенту, связав этику и технологию театрального дела. Ансамбль — это не унификация по закону унисона, как иногда ошибочно считают студенты, но соединение крайностей в единый аккорд. Чем больше неожиданных нот в этом аккорде, чем больше обертонов, тем лучше.

Вернемся еще раз к понятию «добровольная диктатура» и взглянем на него с позиции метода действенного анализа. Ясно, что ни либерализм, ни деспотизм не продуктивны в работе с актерами. Режиссер-деспот, волевая режиссура дают худосочные плоды и противоречат творчеству; либерализм же, отсутствие требовательности часто оборачиваются актерской пассивностью, небрежностью, в конечном счете, дилетантизмом. Диктатура режиссера должна стать желанной для актеров — это неперемное условие. Вот как связывал Товстоногов методику действенного анализа с этическими проблемами: «В применении метода проявляются все качества режиссера, а прежде всего то, как он умеет работать с артистами, может ли увлечь, вернее направить, воспитать. Плохо сделанная хирургом операция погубит сердце, плохой режиссер может погубить душу актера. Поэтому у руководителя должно быть не только умение, но и огромное чувство ответственности. Говоря об ответственности, я вовсе не хочу внушить режиссерам чувство страха перед методом... Меньше всего этот метод нуждается в том, чтобы его *декларировали*. Нельзя *насильственно* диктовать людям метод действенного анализа, надо организовать для его применения *союз людей*, которые будут исповедовать с вами одну веру. *Увлекайте их* своей верой и ни в коем случае ничего *не навязывайте*. Нельзя давить, надо исподволь воздействовать на актеров, чтобы они сами *охотно* и добровольно шли за вами, не ощущая на себе вашей насильственной воли»⁸⁰. Часто, при-

ступая к работе над пьесой, режиссер излагает труппе свой замысел, демонстрируя перед актерами эрудицию, знание предмета. Он словно хочет, чтобы восклицали: вот сложность, вот пучина! И, возможно, в угоду этому тайному желанию изобретает громоздкое и хитроумное построение — экспозицию будущего спектакля, — под тяжестью которого часто погибает живой, органический процесс творчества актера. Распространенный режиссерский прием — с самого начала работы над спектаклем делать экспозицию, определять сверхзадачу, конфликт, излагать трактовку, «раздавать зерна» ролей актерам — нередко приводит к превращению их в бездумных исполнителей режиссерской воли или в «головастиков», разъедаемых самоанализом. Такой режиссер, даже лишенный черт деспотизма по отношению к актеру, тем не менее, лишает его свободы, раскладывая по полочкам творческий процесс, не оставляя места для воображения актера, его живого чувства, индивидуального опыта.

Логика рассудка и голая технология всегда становятся барьерами на пути рождения спектакля, роли, но никак не их основой, как думают иные молодые режиссеры, потому что не может быть «грамматика основой поэзии, или производство кистей — основой изобразительного искусства»⁸¹, «одна логика никого не способна привести к новым идеям, как одна грамматика никого не способна вдохновить на создание поэмы, а теория гармонии — на создание симфоний»⁸². Поэтому я хочу предостеречь студентов от заблуждения, что уже первая встреча с актерами требует подробного изложения замысла и путей его реализации.

Точно так же, как в течение четырех лет процесс обучения пробуждал в учениках самостоятельность, способствовал рождению их собственных идей, обретению творческого голоса, — студент—режиссер в процессе работы над спектаклем должен всеми средствами открывать содержательность человеческой сущности актера, работающего в его одноактном спектакле, побуждать актера к смелому проявлению своей неповторимой индивидуальности. Доверие к личности актера — важный шаг на этом пути.

Необходимо учитывать нерасторжимую взаимосвязь, сопряженность высших нравственных целей театра со сценической технологией: чем более высокий уровень творческой задачи поставлен перед актером, тем активнее будет идти поиск новых выразительных средств. Именно нетрадиционность режиссерского замысла является мощным стимулом художественной дерзости актера, его свободного творчества, смелого путешествия по непроторенным дорогам искусства.

Три свойства дарования актера, по мнению Товстоногова, должны быть *особенно ценны* для режиссера:

1. Природная органичность — то, что у музыкантов называется слухом.
2. Уровень интеллекта, позволяющий актеру разделить режиссерский замысел, не просто понять его, но им воспламениться, зажечься.
3. Способность к импровизационному существованию в репетициях и спектаклях, к импровизационному способу игры в точном режиссерском рисунке.

А какие свойства особенно важны в режиссуре? Попытаемся выделить важнейшие характеристики профессии режиссера.

Режиссер — автор спектакля: он постановщик и педагог, обладающий обостренным «чувством актера»; он психолог, дипломат; он литератор, художник, музыкант; он блистательно владеет пространственно-пластической композицией, зрелищным мышлением; его чувство правды, чувство формы — безупречны; интуиция и воображение — гипертрофированно развиты; он широко образован; высока его общая культура; хороший организатор, он обладает магическим даром притягивать к себе людей, способностью заражать других своим художественным видением мира; он личность. Пожалуй, еще многие свойства дарования режиссера не названы. Но даже и те, что перечислены, требуют неустанной работы для формирования этих качеств и их развития.

Спектакль — оркестр, в котором у каждого инструмента есть своя партия; ведущая партия должна всегда принадлежать актеру. Сверхзадача цементирует все здание будущего

спектакля, помогает отбору выразительных средств. Как уже указывалось, особое внимание в этом «оркестре» режиссер должен уделять сценографу. О природе взаимоотношений режиссера со сценографом мы размышляли уже в связи с проблемой жанра. Посмотрим на нее с точки зрения этики сотворчества при создании художественной целостности спектакля. Настоящий художник не терпит, когда режиссер заставляет его принять свое готовое предствление о новом спектакле. Следует учитывать, что талантливый сценограф всегда обогащает режиссера — ведь это дело его жизни, его профессия. Если режиссер не доверяет художнику, он обкрадывает себя. Общение со сценографом подобно тому, как режиссер взаимодействует с актерами в процессе репетиции. Цель режиссера — любыми средствами (и это тоже искусство!) разжечь их воображение и фантазию, сделать творческими партнерами, идущими к общей художественной цели.

Сценография — это пространство, время, свет, движение.

По мере созревания и рождения сценографом будущего спектакля режиссер должен найти ответы на четыре важнейших вопроса:

1 Каков целостный художественный образ сценографии, его *эмоциональное содержание*, стилистика, жанр, тональность?

2 Какие композиционные и *мизансценические возможности* дает сценография режиссеру, с точки зрения акцентирования важнейших этапов событийного развития спектакля?

3 Как *развивается сценография* спектакля (от исходного, через основное, центральное и финальное события — к главному)?

4 Как эта сценография способна решить *художественно-технические задачи*, поставленные пьесой? (Например, драматург пишет: картина происходит в море; потом — в комнате; в горах; потом — в зале дворца; или — герой проваливается в бездну; герой улетает вслед за ангелом в небо; земной шар раскололся пополам и т. д.) Разумеется, нельзя иллюстрировать ремарки, данные в пьесе автором, следует осмыслить их, найти образный эквивалент, в зависимости от жанра, смысла, от сверхзадачи спектакля. Решения всех технических задач должны содержаться в сценографии изначально. Конечно, в процессе репетиций можно от них отказаться и найти новые ответы, новые подходы, но поиск их должен начинаться не с нуля, а как отрицание или развитие существующей версии.

Без ответов на эти четыре вопроса, на мой взгляд, режиссер не может считать сценографическое решение найденным. Из этих вопросов первый — основной. От него зависят все последующие ответы.

В продолжение разговора о художественной целостности скажу, что костюмы актеров находятся в непосредственной зависимости от сценографической идеи, многообразно связаны с нею. А цементирует все — жанр спектакля и его сверхзадача.

Несколько слов о *музыке* спектакля.

Спектакль — сложный организм. Современный «тотальный театр» предполагает возрастание в нем роли смежных искусств. При этом музыка зачастую играет роль организующего начала при взаимодействии со сценографией, со светом, цветом, с пластикой спектакля.

Художественная целостность спектакля во многом зависит от меры художественности любого его компонента, от насыщенности общим смыслом каждой детали, от отражения сложной структуры театрального представления во всех его составляющих. Принцип содержательного и стилистического единства спектакля — важнейший в искусстве режиссера. Именно этот принцип открыл для музыки огромные возможности в целостной системе сценического произведения.

Сегодняшний театр — наследник богатого опыта взаимодействия драмы и музыки. Но именно режиссерский театр, родившийся лишь в середине XIX века, в корне изменил взгляд на этот союз. Целостный, подчиненный режиссерскому замыслу сценический мир, потребовал нового подхода и к роли музыки в спектакле. Бытовавшая некогда музыка в виде увер-

тюр, антрактов, музыкальных номеров, сюжетных иллюстраций, украшательства уступила место музыке, занявшей важное положение в сложной структуре спектакля, способствующей созданию его художественной целостности.

В книге «Музыка спектакля» Н.А. Таршис дает множество интересных примеров того, как различные театральные системы XX века устанавливают собственные подходы к этой теме⁸³. Так Мейерхольд стремился уловить пьесу «слухом прежде всего». В его спектаклях музыка выполняла ответственную конструктивную задачу, она организовывала архитектуру целого. У Мейерхольда музыка вступала в действие и вносила в него свою ноту, словно отдельный, со своей точкой зрения персонаж. Сгущение, обособление музыки для создания обобщающего акцента были свойственны мейерхольдовским спектаклям.

Известен новаторский для своего времени подход Станиславского к подробной разработке звуковой партитуры спектакля, слитой с музыкой; к созданию непрерывающегося музыкального рисунка, звуковой ткани, пронизывающей все действие. Перевоплощение музыки в «звучащую душу спектакля» — таков художественный идеал Станиславского.

Интересны также реформы в отношении музыки на сцене, осуществленные Максом Рейнгардтом. На новом историческом этапе они напомнили о связи реально звучащей музыки с «музыкой действия» в античном театре. У Рейнгардта музыка организовывала ритмы действия, характер его и атмосферу в соответствии с концепцией режиссера.

«Эпический театр» Брехта предлагал еще более, чем у Мейерхольда, жестко выявленный контрапункт музыки в спектакле. Здесь музыка отчуждает происходящие события. Зонги — это разрывы действия. Музыка с особой силой обособляется в сценической ткани. Она трактует происходящее в специально отведенном времени и пространстве спектакля, она освещает события по-новому. Зонг обращен к зрителям; музыка у Брехта помогает актерам через прямой контакт искать единомышленников в зрительном зале. Очевидна аналитическая направленность музыкальной партитуры в «эпическом театре»⁸³. Она представляет голос театра, синтезируя, обобщая смысл происходящего.

Современные контакты музыки и театра обязаны экспериментам, осуществленным многими выдающимися режиссерами (я напомнила о некоторых из них; таких примеров множество в истории театра XX века). Разным творческим системам режиссерского театра соответствуют богатейшие варианты использования музыки в спектакле. Студенты-режиссеры в процессе учебы должны изучить возможно большее число этих вариантов, чтобы расширить свои представления о предмете.

Очевидно, что неотъемлемой составляющей музыки в спектакле всегда является «музыка роли». Музыкальная организация целого вбирает в себя создаваемые актерами образы, но это не значит, что «музыка роли» — уменьшенный слепок «музыки в спектакле». Эта взаимосвязь сложнее: «музыка роли» проникнута дыханием целостного развития действия, является его стержнем. (Замечательно говорил об этом Михаил Чехов. «Слушай меня, как мелодию!»⁸⁴, — словно обращался к нему с таким призывом Дон Кихот, над образом которого фантазировал Чехов.) Нет сомнений, что «музыка роли», ее «мелодия» связаны с «зерном» образа, с проблемой актерского перевоплощения.

Слово актера, музыка, шумы, звуки — не иллюстрируют друг друга, составляют единство, организуя общее звучание спектакля и раскрывая его главный эмоциональный, духовный смысл. В музыке спектакля своеобразно отражается его содержание, конфликтное развитие, его поэтика, стилистика. Продуктивное взаимодействие музыки с диалогом, с мизансценированием, ее содержательный контакт со сценическим действием (в том числе и по закону контрапункта) — «рождает дальнейшее эхо», расширяющее и укрупняющее смысл спектакля.

Музыка, «озвучивающая» сценическую жизнь, — подлинный соавтор режиссера. Выразительные возможности театральной музыки, обладающей эмоционально-духовной насыщенностью, образной емкостью, поистине неисчерпаемы. Сложный звуковой образ спектак-

ля рождается из взаимодействия множества компонентов.

Музыкально-звуковая партитура — важная часть режиссерской партитуры спектакля. Замечу, что особенно велика ее роль в процессе инсценизации прозы. Именно музыка сближает авторский голос с голосом театра, она сливает эти два голоса в один и делает прозу театром.

Мы говорили уже о соавторстве режиссера со сценографом. В работе режиссера с композитором много аналогий. И все же нельзя не сказать, что музыка обладает большей полнотой бытия во времени — в процессе развития спектакля. В этом ее особая сила, которую должен использовать режиссер. Союз режиссера с композитором, пишущим музыку к спектаклю, может быть особенно плодотворным, если композитор присутствует на репетициях, входит в эмоционально-игровую среду постановки изнутри, проживая сцены вместе с их участниками. Это помогает создать музыку, способную участвовать в сценическом действии как его активный движущий элемент. Действенность музыки в спектакле, ее влияние на развитие конфликта, на формирование атмосферы и жанра — важнейшие ее свойства.

В процессе работы на четвертом курсе режиссеры пытаются создать спектакль — как художественное целое, в котором музыкально-звуковое и пространственно-пластическое решение имеют равную эстетическую ценность и сплавлены в единую партитуру, где каждый элемент обладает театральной значимостью.

Идее сотворчества Товстоногов нашел парадоксальную формулу: «свобода в рабстве». Да, если театр озабочен художественной целостностью спектакля, то необходима творческая свобода каждого, кто его создает. Вместе с тем в процессе работы устанавливается крепчайшая, словно рабские цепи, их взаимозависимость друг от друга. «Свобода» и «рабство» — эти противоположные понятия соединяются в сценической практике освоения метода действенного анализа. Свободу актера «ограничивают» автор и режиссер, но именно автор и режиссер в то же время раскрепощают, обогащают, развивают актерское искусство; точно так же и режиссер, — сознательно принимая «рабство», «зависимость» от актера и автора, растворяясь в них, оживает и обретает силу собственного голоса в творчестве актера и автора. Диалектика коллективного творчества снимает противоречие в формуле «свобода в рабстве», так как творческие ограничения, осознанные художником, дают безграничный простор его вдохновению, воспаляют его воображение. Ограничения дают безграничный простор? Именно так! Замечательно сказал Гоголь: «Талант не остановят указанные ему границы, как не остановят реку гранитные берега: напротив, вошедши в них, она быстрее и полнее движет свои волны»⁸⁵. В процессе создания спектакля студенты должны учитывать, что раскрепощенное творчество каждого художника должно быть связано многочисленными нитями, строгими взаимозависимостями с другими.

Режиссера можно сравнить с призмой, собирающей в один фокус все компоненты сценического искусства: «Собирая все лучи, преломляя их, призма становится источником радуги... За два с половиной тысячелетия театр пережил всякое. Всеми болезнями, кажется, переболел. И не умер. И никогда не умрет. Пока нерасторжим союз автора, актера и зрителя. Режиссер — главная сила, цементирующая этот союз»⁸⁶, — утверждал справедливо Товстоногов.

Время, поэтическая идея и искусство актера пересекаются в творчестве режиссера, чтобы явить на свет произведение, отвечающее требованиям современности. Этическая цель такого объединения — превратить театр в лабораторию «жизни человеческого духа». Режиссер — идеолог и вдохновитель, организатор, сочинитель и творец, объединяющая сила в синтезе искусств.

Работая над постановкой первого в своей жизни спектакля, студенты реально начинают ощущать огромные права и ту меру ответственности, которую на себя принимают. Ответственность на всех и за всех. Режиссерская школа придает серьезное значение самостоятельности работы студентов на этом этапе; помощь педагогов — минимальна: обсуждение, анализ, замечания.

Самовоспитание, самообразование, саморазвитие, в том числе в русле идей, почерпнутых в школе, — важнейшие условия становления режиссера. На пороге встречи студентов с профессиональным театром эта тема приобретает особое значение.

Самым страшным врагом профессии, несомненно, является дилетантизм. «Дилетантство — это приблизительность, *верхушки знаний*, — считал Товстоногов. — Невеждам и дилетант может показаться эрудитом. Но в нашем деле невежда менее опасен, чем дилетант: невежество наглядно очевидно, а дилетантство опасно, обманчиво. Режиссер — учитель и воспитатель коллектива. Чтобы учить, надо многое знать. В истории театра были случаи, когда огромный актерский талант доставался людям необразованным или малообразованным. Хотя легенд подобного рода больше, чем фактов. Примеров талантливых, но невежественных режиссеров история театра не знает. Афоризм Пушкина о поэзии, которая должна быть чуточку глуповата, надо понимать не буквально. Но если поэзия, допустим, и может быть глуповатой, то глуповатая режиссура — нелепость. Это не режиссура. Знания — пища режиссерского воображения»⁸⁷. Борьба с дилетантизмом всегда была и остается важнейшим принципом режиссерской школы. Интуиция художника находит питание в жизненном опыте и в глубоких знаниях предмета.

Известно, что театр — искусство синтетическое, оно вбирает в себя многие искусства — музыку и живопись, архитектуру и хореографию, искусство актера и драматурга. Режиссер-профессионал, призванный соединить их во имя создания новой художественной целостности, должен быть знатоком всех этих искусств. Драматический театр в основе своей чаще всего — литературный театр. Значит режиссер должен любить и знать литературу, все ее виды и жанры. «Литература — неотрывная *часть культуры*, ее нельзя понять вне целостного контекста всей культуры данной эпохи. Ее недопустимо отрывать от остальной культуры и, как это часто делается, непосредственно, так сказать, через головы культуры соотносить с социально-экономическими факторами. Эти факторы воздействуют на культуру в ее целом и только через нее и вместе с нею — на литературу»⁸⁸, — справедливо писал М. М. Бахтин, призывая к открытию широчайших культурных горизонтов в процессе осмысления того или иного литературного произведения. Если мы подлинно озабочены профессиональным уровнем студентов-режиссеров, то нельзя игнорировать вопросы взаимосвязи и взаимозависимости различных областей культуры. Надо признать, что объем знаний по историко-театроведческим и искусствоведческим предметам, предусмотренный программой обучения, ниже того уровня, который необходим современному режиссеру. К сожалению, до сих пор театральное образование не дает режиссерам достаточного общекультурного фундамента. Перед искусствоведами стоит задача создания для режиссеров такого единого курса «Истории мировой культуры». Однако, пока задача во всей полноте не решена, нам остается уповать на последовательное самообразование студентов. Школа может направлять и контролировать этот процесс.

Тут, к слову, можно заметить, что на протяжении четырех лет мы делаем это, в частности, через различные семинарские занятия. Они включают в себя лекции, диспуты, доклады (устные и письменные), практические занятия, тематические театральные игры, исследовательскую работу студентов (индивидуальные и групповые формы). Семинары проводятся на основе просмотренных студентами спектаклей (в том числе их видеозаписей), кинофильмов, посещения художественных выставок, концертов, музыкальных программ. При подготовке семинаров необходимо использование литературы, освещающей эти вопросы, ее отбор и анализ.

Вот только некоторые темы таких семинарских занятий:

- 1 История мирового режиссерского искусства.
- 2 Теория и практика выдающихся режиссеров современности.
- 3 Поиски и эксперименты современной европейской режиссуры.
- 4 Творческие искания отечественных режиссеров.

Подобным образом могут формулироваться темы, касающиеся актерского мастерства, сценографии, музыкального искусства. Семинары провоцируют самостоятельный поиск ответов на актуальные вопросы сценического искусства, приглашают студентов к раздумьям, к творческому спору, освобождают мышление от штампов, банальностей, наделяют свежим взглядом на известный предмет. Так постепенно расширяются горизонты, формируется художественный вкус, вырабатывается собственное понимание театрального искусства.

Школа — это только начало процесса самообразования и самовоспитания. Придя в театр, режиссер обязан его развивать, постоянно углублять. Остановиться — значит потерять все, что имел. Ведь знания и навыки, полученные в школе, имеют коварное свойство не только заштамповываться, постепенно выветриваться, но и умирать. Что делать, чтобы этого не произошло? Как не дать заглохнуть в себе творческому началу? Ответ прост: не бояться быть учеником — ни в двадцать лет, ни когда тебе перевалило за шестой десяток, — то есть всю жизнь.

Когда подходит к концу четвертый год учебы, глядя на учеников, все чаще задаешь себе вопрос: кто из них, вступив на самостоятельную дорогу, не изменит, но разовьет те художественные принципы, что воспитывает в них многие годы режиссерская школа, в ком ярко разгорится огонь, который называется талантом и без которого жизнь в искусстве тускла и неинтересна? Конечно, это покажет время.

Пятый курс, как я уже говорила, студенты работают вне школы — в профессиональных театрах (мы только контролируем процесс создания преддипломных и дипломных спектаклей).

Дать свободу, открыть простор художественной индивидуальности ученика — вот задача, которую школа ставит перед собой в первую очередь. Не похожие друг на друга, сохранившие свои неповторимые черты, студенты все же имеют некую «генетическую» общность. Рискну утверждать, что творчество учеников режиссерской школы Товстоногова отмечено печатью родства:

1 Многим из них свойственно в своих работах соединять углубленный психологизм с откровенной театральностью, яркой зрелищностью.

2 В работах учеников этой школы ведущая роль обычно принадлежит актерам.

3 Их отличает стремление подобрать к каждому автору свой ключ, свои средства сценической выразительности.

4 Спектакли учеников дают примеры плодотворного содружества со сценографом и композитором.

5 В работах режиссеров проявляется высокая степень профессионализма. (Порою он, к сожалению, не согрет талантом творца и остается лишь крепким ремеслом. Однако большинство учеников школы умело владеют профессией.)

У каждого режиссера свой путь, который начинается в школе. Я хочу завершить главу размышлениями о лидерской сущности режиссерской профессии. Режиссер — творческий лидер! Весь учебный процесс в режиссерской школе нацелен на воспитание этого качества в учениках. Для того, чтобы вокруг режиссера захотели «объединиться люди, нужна «длинная мысль», как говорил Достоевский. Нужна творческая задача, не в один прием решаемая, нужна притягательность этой задачи. И — едва ли не главное — нужна притягательность самой личности режиссера..., ее масштаб, ее, если хотите, обаяние»⁸⁹. У того, кто собирает вокруг себя театр, должен быть некий «запас поручений», который, время, сама жизнь дали этому человеку. И еще. Очень важно, чтобы при ясности направления своего пути в искусстве у лидера не было бы внехудожественных целей. Лидеру необходимо ясно ощущать, что нужно сегодня. Ему присуще упорство, опирающееся на сознание того, что его труд необходим. Он должен быть последователен, стоек, должен уметь бороться за свое — во что бы то ни стало. Не бывает таких времен, когда эти качества были бы не нужны. Наконец, пусть это не покажется морализаторством, режиссеру-лидеру, считал Товстоногов, необходим Идеал,

присутствие которого он должен постоянно остро ощущать.

Школа дает своим ученикам надежный компас, чтобы они самостоятельно шли на поиск, на эксперимент. Он не уберегает, разумеется, от ошибок и падений, но в руках людей любопытных и терпеливых становится инструментом познания. Так, к примеру, метод действенного анализа пьесы и роли, лежащий в основе режиссерской школы, является важнейшим профессиональным инструментом: он — компас в руках режиссера, но тропинки и пути каждый раз надо выбирать новые и только свои. Необходимо избежать копирования чужих идей, рабского следования «букве», применять не механический, а творческий подход к различным методикам режиссерской техники, сохранять свободный взгляд на профессию, независимость суждений.

В любой школе всегда есть элемент консерватизма — «от» и «до». Конечно, знать эти «от» и «до» необходимо, если ты учишься и хочешь понять именно эту школу. Но каждый художник обязан вырваться в неизвестность, за пределы этих «от» и «до». И в этом нет никакого предательства школы, наоборот, так сохраняется ее творческий дух.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Режиссерская школа Товстоногова, вышедшая из школы Станиславского, в которой аккумулировался и преобразовался опыт многих поколений театральных педагогов, которая продолжает развиваться и сегодня усилиями ее учителей и учеников, — открыта для поисков и экспериментов, она свободна от догм и табу. Можно все! Ведь и различные «законы» профессии нужно знать, чтобы иметь право их нарушать (если это оправдано смыслом), чтобы создавать новые — лучше и совершеннее.

Опыт этой режиссерской школы представляется особенно значительным, поскольку, к сожалению, много еще в театральном образовании делается кустарно, примитивно, без должного научного обоснования. Мало людей, способных взять на себя функции просто педагога, помогающего овладеть знаниями, умениями, навыками профессии (не говоря уже о роли воспитателя, пестователя талантов, Учителя, всеохватывающе воздействующего на духовное развитие ученика). Я говорила в начале книги, что педагогика — это искусство и наука одновременно. Значит, как любое искусство, сценическая педагогика содержит в себе некую тайну. Например, тайну магнетизма личности Учителя.

Впрочем, всякий талант — тайна... Школа всегда ждет прихода талантливого педагога. Это он способен, накопив опыт, определить собственную логику и закономерности построения учебного процесса, уточнить или наполнить иным смыслом его содержание, отточить прежние и предложить новые педагогические приемы, выработать более плодотворные методы обучения. Такой педагог способен также увидеть в ученике равноправного коллегу, самостоятельного художника.

В чем это может быть выражено? Прежде всего в том, что он противопоставит необоснованно щедрым похвалам, дружескому заигрыванию, завышению оценок студенческих работ (по существу унижающих творческое достоинство учеников) — высокую профессиональную требовательность, дружескую, но, если нужно, суровую критику без скидок на возраст. Только так студенты-режиссеры научатся предъявлять себе с каждым годом все более высокий счет.

Каждое новое направление в сценической педагогике вступает в борьбу с направлением, ему предшествовавшим, выдвигает в противовес устаревшим формам обучения — новые. Но, в свою очередь, оно также вступает в борьбу и с направлением последующим, которое тоже приносит с собою новые средства, иные подходы, приемы работы. Эта борьба плодотворна. Так непрерывно обновляется и обогащается педагогическое искусство, так оно сохраняет себя от застоя и омертвелости. При этом каждое новое направление приносит с собою ряд ценностей, которые, изменяясь, приобретая своеобразные, различные очертания, навсегда остаются в профессии театрального педагога. Подлинная школа не должна стремиться сохранить свою первоначальную чистоту, напротив, необходимо жадно вбирать в себя новые знания, новые идеи, рожденные требованиями нового времени.

«Уча — учись!» — я очень люблю эту простую формулу. Необходимость объяснять будущим режиссерам основы их профессии, побуждает постоянно осмыслять и пересматривать чужой и собственный опыт, извлекать из него новые уроки, синтезировать искания других школ — это обогащает самого педагога, повышает его профессионализм.

Режиссерская школа, описанная в этой книге, восстанавливает в правах технологию профессии, продолжая дело создателя системы, считавшего, что «...не существует искусства без виртуозности, без упражнения, без техники. И чем крупнее талант, тем больше они нужны. Отрицание техники у дилетантов происходит не от сознательного убеждения, а от лени, от распушенности»⁹⁰.

В современной театральной педагогике достаточно распространен конфликт между процессами образования, воспитания и обучения. Опыт режиссерской школы Товстоногова

дает пример снятия такого конфликта: здесь процессы обучения мастерству, высокому ремеслу, профессиональным навыкам не противопоставлены, а слиты воедино с целенаправленным духовным развитием личности режиссера, с подготовкой его к самостоятельной творческой деятельности, с его общекультурным воспитанием. Своеобразие и сила этой режиссерской школы, на мой взгляд, заключены прежде всего в двуединой задаче, которую она ставит перед собою и решает практически:

1 Создание предпосылок для полноценного раскрытия творческой индивидуальности студентов, для созревания и становления самостоятельного художника—творца.

2 Оснащение студентов профессиональной техникой, режиссерским инструментарием.

Школа задает своим ученикам вопросы, на которые они должны будут отвечать всю свою жизнь. Она дает определенную систему знаний, подходов, методов, но главное — она создает среду, подготавливает почву для роста, саморазвития таланта.

Здесь не учат режиссерским приемам, потому что история театра знала уже «все»: и круг, и занавес, и «четвертую стену», и их отсутствие... Вопрос лишь в том, как эти открытия использовать в своей работе. В товстоноговской школе сущность произведения, его природа диктуют пропорции в композиционном построении будущего спектакля, пластический и музыкальный образ, «правила игры» — весь арсенал сценических выразительных средств. Отмечу, что в школе ни один педагогический прием не рассматривается как нечто самоценное, он всегда является частью целостной системы обучения.

Однако я думаю, что и отдельные решения, находки, открытия, теоретические разработки, методические ходы школы могут быть заимствованы другими. Известно, что сценическая педагогика плодотворнее развивается, когда взаимодействуют «соперничающие» школы, когда существует свободная циркуляция идей. Синдром замкнутости, закрытости ограничивает возможности любой театральной школы, мешая в полной мере овладеть достижениями мировой культуры. Я надеюсь, что эта книга будет способствовать также и международному обмену профессиональным опытом в сфере театрального образования: Художественное направление режиссерской школы, которой посвящена книга, приемы и методы в ней используемые, я не стремлюсь представить как эталонные, единственно верные. И все же их плодотворность подтверждена многолетней практикой, поэтому, думаю, этот опыт, — расширяя представления о возможных подходах к проблеме подготовки театральной молодежи, — способен обогатить педагогическое искусство, дать толчок новым самостоятельным поискам в этой области.

ПРИМЕЧАНИЕ

-
- ¹ Бачелис Т. И. Шекспир и Крэг. М., 1983. С. 21.
- ² Брук П. Пустое пространство. М., 1975. С. 66.
- ³ Смелянский А. М. Профессия — артист // Станиславский К. С. Собр. соч. В 9 тт. Т. 2. М., 1989. С. 5-38.
- ⁴ Сагтке 5. М. Ап АсСог ргерагез (Кабо(а ас!ега пас! зобо1. СЪаз!; I. Асотрапзоп о{ т,Ъе еп^Изь шкъ (Ъе Киз1ап 51атз1аузку) // Ес!иса1;1оп ТЪеа1ге^оигпа1, 1984, БезетЪег. Р. 485. (Цит. по: Смелянский А. М. Профессия — артист // Станиславский К. С. Собр. соч. В 9 тт. Т. 2. М., 1989. С. 35.)
- ⁵ Там же.
- ⁶ Цит. по: Кристи Г. Воспитание актера школы Станиславского. М., 1978. С. 6-7.
- ⁷ Станиславский К. С. Дункан и Крэг // Станиславский К. С. Собр. соч. В 8 тт. Т. 1. М., 1954. Моя жизнь в искусстве. (Далее все цитаты из восьмитомного собрания сочинений, за исключением особо оговоренных случаев.)
- ⁸ Станиславский К. С. Т. 3. С. 304.
- ⁹ Станиславский К. С. Из записных книжек. В 2 тт. Т. 2. М., 1986. С. 313.
- ¹⁰ Смелянский А. М. Профессия — артист. С. 38.
- ¹¹ Станиславский К. С. Из записных книжек. Т. 1. С. 208—209.
- ¹² Станиславский К. С. Т. 5. С. 425-427.
- ¹³ Станиславский К. С. Собр. соч. В 9 тт. Т. 1. М., 1988. С. 437-438.
- ¹⁴ Станиславский К. С. Т. 3. С. 240.
- ¹⁵ Там же.
- ¹⁶ Вахтангов Е. Б. Материалы и статьи. М., 1959. С. 102.
- ¹⁷ Товстоногов Г. А. Первый урок // Сценическая педагогика: Сб. трудов ЛГИТМиК. Л., 1973. С. 22-23.
- ¹⁸ Станиславский К. С. Т. 6. С. 288.
- ¹⁹ Станиславский К. С. Собр. соч. В 9 тт. Т. 2. С. 314.
- ²⁰ Чехов М. Литературное наследие: В 2 тт. М., 1986. Т. 1. С. 217.
- ²¹ Товстоногов Г. А. В спорах о профессии // Вопросы театра. № 10. М., 1986. С. 121.
- ²² Товстоногов Г. А. Зеркало сцены. В 2 тт. Л., 1980. Т. 1. С. 213.
- ²³ Бессознательное: природа, функции, методы исследования. В 4 тт. Тбилиси, 1978. Т. 3. С. 40.
- ²⁴ Станиславский К. С. Т. 3. С. 417-418.
- ²⁵ Шерозия А. Е. К проблеме сознания и бессознательного психического. В 3 тт. Тбилиси, 1973. Т. 2. С. 431.
- ²⁶ Кнебель М. О. Школа режиссуры Немировича-Данченко. М., 1966. С. 7.
- ²⁷ Там же.
- ²⁸ Станиславский К. С. Дополнение к «Работе над ролью» («Ревизор») // Собр. соч. Т. 4. С. 352-355.
- ²⁹ Вампилов А. Провинциальные анекдоты. М., 1975. С. 308.