

А. К. КОКОРИН

ВАМ ПРИВЕТ
ОТ
СТАНИСЛАВСКОГО

Москва- 2001

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

ВСТУПЛЕНИЕ

Петербург начала XX века. Город холодный, чопорный, надменный, считавший себя законодателем театральной моды - как же, северная столица!

И вот в Петербург приезжает на гастроли Московский Художественный театр. Константин Сергеевич Станиславский, Владимир Иванович Немирович-Данченко, все актеры ужасно волнуются: как примет северная столица их спектакли, поставленные в «совершенно новой манере»?..

Но, оказалось, боялись москвичи напрасно - гастроли прошли триумфально! Театральная -общественность, вся петербургская элита в знак признательности устраивают для мхатовцев грандиозный торжественный вечер, о котором Станиславский и его соратники, даже спустя много лет, будут вспоминать и рассказывать «в настоящем времени», будто это радостное событие в их жизни происходит сегодня. сейчас.

... Слово берет известный юрист и оратор А.Ф.Кони. Он принимает позу строгого прокурора и, придав соответствующее выражение своему лицу, произносит сухим, официальным тоном, обращаясь к Станиславскому и Немировичу-Данченко: - Подсудимые, встаньте! Станиславский и Немирович-Данченко послушно поднимаются с места.

- Господа присяжные, - начинает свою речь Кони, - перед вами два преступника, совершившие жестокое дело. Они, с заранее обдуманном намерением, зверски убили всеми любимую, хорошо нам всем знакомую, почтенную, престарелую... (после некоторой комической паузы) рутину. (И снова серьезным тоном прокурора) Убийцы безжалостно сорвали с нее пышный наряд. Они выломали четвертую стену и показали толпе интимную жизнь людей; они беспощадно уничтожили театральную ложь и заменили ее правдой!..

В заключение Кони обращается ко всем присутствующим: - Прошу вас применить к обвиняемым высшую меру наказания, то есть навсегда заключить их... в наши любящие сердца!

Мхатовцы счастливы! Это уже их вторая победа! Первая - была в Москве, дома. Можно представить, какой рилив творческих сил испытал Станиславский, какую уверенность он обрел, как действительно радовался признанию «новой манеры» мхатовцев. А ведь в то время он только-только начинал разрабатывать свой «метод», свою «систему» - и такой успех!

На Высших режиссерских курсах ГИТИСа, которые вела М.О.Кнебель в 70-х годах, в качестве учеников были и только начинающие и уже вполне состоявшиеся, довольно маститые режиссеры.

Когда кто-нибудь из них демонстрировал на занятиях «вполне пристойное понимание «системы», Мария Осиповна, совершенно по-детски этому радуясь, с подчеркнутым уважением сообщала счастливчику: «Вам привет от Станиславского!»

Передавала она привет от Станиславского и тем, кто поначалу был не в ладах с его учением и порой проявлял к нему очень даже скептическое отношение, и тогда ее «приветствие» от Станиславского звучало иначе - нет, не осуждающе, а с какой-то интригующей хитринкой, будто Станиславский приглашал этого «скептика» к себе в гости... на персональное занятие.

Будем считать, что приветствие Станиславского - в том или ином его значении - было адресовано всем нам.

Знакомство с «системой», с методом действенного анализа начнем с их обоснования, с главных принципов учения Станиславского.

ГЛАВНЫЕ ПРИНЦИПЫ «СИСТЕМЫ СТАНИСЛАВСКОГО»

Принцип жизненной правды (основа основ всей «системы»). Искусство должно быть правдиво и, следовательно, понятно.

Принцип идейной активности (учение о сверхзадаче художника). Не путать с идеей. Если, например, идея пьесы заключается в утверждении неизбежности победы нового над старым, то сверхзадача художника - это его личное стремление и личный вклад в борьбу за эту идею. Нельзя ограничиваться лишь идейностью творчества, как таковой.

Принцип активности и действия (основа метода действенного анализа, на котором стоит вся практическая часть «системы»). Не ждать, когда появится чувство, нужно действовать, и верное действие вызовет верное чувство.

Принцип органичности творчества актера. Разбудить естественную человеческую природу актера для органического творчества в соответствии со сверхзадачей. Идти в работе над ролью от себя, стать другим, оставаясь самим собой - «Я есмь». Принцип творческого перевоплощения (конечный этап творческого процесса в актерском искусстве - создание образа). «Где нет художественных образов, там нет и искусства».

На этих главных принципах и будет основано наше знакомство с «системой», с методом действенного анализа.

Вот как сам Станиславский определял, что такое «система»:

«Система Станиславского - это практическое учение об органических, природных законах творчества».

Вероятно, сразу следует выяснить, почему Станиславский слово «система» взял в кавычки. Может, не хотел придавать своему открытию сугубо «научного статуса»? От его учеников мы знаем, что их Учитель был аскетически скромн, и «систему» вовсе не считал «своей», тем более «научным изобретением», хотя доподлинно известно, как он скрупулезно изучал труды Павлова, Сеченова, и каким научным базисом они послужили всей «системе».

Вспомнить хотя бы, что искомая Станиславским тайна познания «творческого самопогружения» и «внутреннего сосредоточения» была найдена им как раз у Павлова, в его работах «об исследовательском рефлексе» - умении развить в себе «внутреннее торможение», что позволяло бы сконцентрировать внимание на особо важном, не отвлекаться по мелочам. Этот рефлекс был противопоставлен Павловым всем другим, обычным, «бытовым» рефлексам, как «видам реакции на

любые раздражители по пустякам». Этот «замечательный рефлекс» (исследовательский) Станиславский и взял на вооружение, поняв его огромное значение для людей творческих профессий; на его основе и был им разработан известный «малый круг внимания» - прием направленной концентрации мыслей и глубочайшей сосредоточенности.

Объяснение же появлению кавычек у «системы» мы найдем у самого Станиславского: «То, чему мы учимся, - говорил он ученикам, - принято называть «системой Станиславского». Это неправильно. Вся сила этого метода в том, что его никто не придумывал, никто не изобретал. Система принадлежит самой нашей органической природе - как уховной, так и физической. Законы искусства основаны на законах природы».

И еще следует обязательно отметить, что на основании научных трудов Сеченова было сделано Станиславским «решающее открытие»:

«Органические, природные законы творчества подвластны сознательному освоению. Творческий процесс может и должен быть управляем».

Когда в разделе «от автора» я сравнивал «систему» с таблицей умножения, то, конечно же, под «общностью» их значения подразумевай лишь «единство предназначения»: способствовать ускоренному взаимопониманию и уж ни в коем случае - «не поверять алгеброй гармонию». По этому поводу еще раз напомним. Станиславский неоднократно подчеркивал, настаивал, чтобы «система» не воспринималась, как «научообразное предписание», как некий «застывший манускрипт». Автор «системы» боялся «дилетантов от искусства», которым не доступны боль и радость творцов «трепетных профессий». Он хотел, чтобы «система» жила и развивалась, поэтому и не считал ее законченной, «остановившейся». Он верил, что у «системы» есть и должна быть перспектива развития, совершенствования.

Беспокойство Станиславского о судьбе своего учения, как мы видим с позиций наших дней, было не напрасно: так много нынче выплеснула «демократическая волна» на берег искусства демагогов, высокопарноотмахивающихся от Станиславского, или, прикрывшихся его именем, беззастенчиво извращающих его учение.

Но этой темы коснемся более предметно, когда это будет более уместно.

Итак, законы творчества не изобретены, а взяты из «природы человеческих отношении, чувств» и систематизированы, то есть организованы в систему — для удобства пользования этими законами.

Еще раз вчитаемся и вдумаемся в смысл определения: «Система Станиславского» - это практическое учение об органических, природных законах творчества».

В чем же заключается суть практического учения? Ответ у Станиславского: «Через сознательную технику - подсознательное творчество актерской органической природы».

Кто-нибудь из новичков заметит: так что же, это учение касается только артистов? И ошибется. Дело в том, что Станиславский, прежде чем пришел к окончательным выводам, искал закономерности творчества именно в работе с артистами. Это поле деятельности было ему наиболее близким: он ведь до того, как стал режиссером и законода-

режиссуру и педагогику, пет через двадцать пять мучительных и радостных поисков, он и «сделал открытие», что у него в работе сложился совершенно определенный прием, метод - полезный и необходимый не только артистам, но и режиссерам, всем, сфера деятельности которых искусство.

МЕТОД ДЕЙСТВЕННОГО АНАЛИЗА

Метод - это прием, способ (работы, обучения, воспитания).

Действенный анализ (по Станиславскому) условно подразделяется на анализ действия и анализ действием". Эти два способа «аналитической» работы в сценическом искусстве и являются основными этапами действенного анализа. Теперь поставим их в своей очередности и уясним их предназначение, чтобы они лучше запомнились в своей последовательности и своим содержанием.

МЕТОДОМ ДЕЙСТВЕННОГО АНАЛИЗА:

1. Анализ действия - «Застольный период»:

- «разведка умом»» (начинать не с режиссерской постановки спектакля, фильма, не с актерской игры, а с изучения литературного, авторского материала).

- «роман жизни» (пересказ артистами литературного материала по линии действий своих персонажей, но «через себя», от своего имени, приближая тем самым материал к себе, себя - к материалу).

2. Анализ действиЕМ - «Этюдный метод» (практическое освоение «застольного периода»: работа на площадке, «на ногах»).

Сразу нужно «намотать на ус»: отдавать предпочтение какому-либо этапу действенного анализа не следует- оба равноценны своей значимостью, гармоничным взаимодополнением. А вот начинать надо обязательно с первого этапа - со знакомства с литературным материалом, ибо пренебрежительное отношение к нему, как правило, предопределяет неудачу, и наоборот - уважительное отношение к этому этапу действенного анализа, умелое применение его в работе, вполне может гарантировать успех.

Приведу пример поверхностного отношения к изучению произведения автора и его эпохи.

Вы, конечно, помните, какой гимн Терпсихоре поет Александр СергеевичПушкин в первой главе «Евгения Онегина». Не откажем себе в удовольствии еще раз им насладиться. Кроме того, как вы знаете, я привожу этот пример не только ради «услады».

Театр уж полон, ложки блещут,
Партер и кресла - все кипит;
В райке нетерпеливо плещут,
И, взвившись, занавес шумит.
Блистательна, полувоздушна,
Смычку волшебному послушна,
Толпою нимф окружена,
Стоит Истомина; она,
Одной ногой касаясь пола,
Другою медленно кружит,
И вдруг прыжок, и вдруг летит,
Петит, как пух от уст Эола;

То стан совет, то разовьет
И быстрой ножкой ножку бьет.

Каков слог, каков стиль, какой полет восторга, вдохновенья! Какую волшебную атмосферу театрального «действия» создает Пушкин!

И тут появляется «разрушитель» этой божественной атмосферы, красоты:

... Онегин входит,
Идет меж кресел по ногам
Двойной лорнет скосясь наводит
На ложи незнакомых дам;
Все ярусы окинул взором,
Все видел: лицами, убором
Ужасно не доволен он;
С мужчинами со всех сторон
Раскланялся, потом на сцену
В большом рассеянье взглянул,
Отворотился - и зевнул,
И молвил: «Всех пора на смену,-
Балеты долго я терпел,
Но и Дидло мне надоел».

Вы только подумайте, что пушкинский Онегин вытворяет! Мало того, что он вошел в зрительный зал во время представления, так он еще «идет меж кресел по ногам», глядит «на ложи незнакомых дам», приветствует поклонами знакомых, при этом зеваает и осуждает вслух - и публику, и балет, и Дидло. Согласитесь, Пушкин словно подсказывает вопрос, который должен возникнуть у нас: а, собственно, зачем Онегину театр, с какой стати он сюда явился?

Я слушал главы из «Евгения Онегина» в исполнении двух «солидных» чтецов. Но... один из них трактовал Онегина (из вышеприведенной сцены) как случайно, впервые в жизни попавшего в театр человека, как провинциала, не знающего правил приличия. Чтеца не смущало, или он забывал, что герой Пушкина, как знаток театра, хорошо ориентируется в зале, что раскланивается с известными ему лицами, что даже знаком с Дидло. Этот чтец, в некотором смысле, сочувствовал, буквально

сострадал «своему» Онегину.

Другой чтец «подавал» Онегина эдаким, как сегодня бы сказал молоденький «прикольный» журналист, - ну очень нахальным, «отморозком», «новорусским толстосумом с растопыренными пальцами в перстнях», ввалившегося в театр, как на «тусовку» - для демонстрации своего «крутого имиджа».

Причем, оба чтеца старательно подкрепляли свою личную трактовку Онегина всеми средствами внешней выразительности - жестами, мимикой, интонацией, тем самым как бы лишая нас возможности представить себе Онегина иным человеком. Но, если бы эти чтецы предварительно и усердно изучили «предлагаемые обстоятельства» произведения, «эпоху автора», и, в результате, узнали бы, что у «театральных меломанов» той поры считалось модным, особым шиком приезжать в театр с опозданием, входить, усаживаться и шуметь во время представления, - уверен, их «трактовки» появления Онегина в театре не были бы столь

«упрощенными». И тогда бы эта «опасная мода», этот «дурной шик», прописанные Пушкиным так тщательно (и умышленно), прозвучали более «солидно и угрожающе», более соответствуя авторскому замыслу. Надеюсь, вы заметили, я только что упомянул «предлагаемые обстоятельства». Это первая ступень действенного анализа.

ПРЕДЛАГАЕМЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА

Само понятие предлагаемые обстоятельства ввел Станиславский, позаимствовав его основу у Пушкина:

«Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах - вот чего требует наш ум от драматического писателя».

Да, действительно, писатель предполагает обстоятельства, когда их «придумывает» и, уже опираясь на них, выстраивает сюжет своего произведения. Но режиссеры и актеры, приступая к работе над литературным материалом, уже не ломают голову над поиском «обстоятельств»: они уже «в готовом виде» предложены автором, его произведением, - потому и являются для режиссеров и актеров предлагаемыми.

Вот какое важное, «всеобъемлющее» значение придает Станиславский предлагаемым обстоятельствам:

«Это фабула пьесы, ее факты, события, эпоха, время и место действия, условия жизни, наше актерское и режиссерское понимание пьесы, добавленные к ней от себя мизансцены, постановка, декорации и костюмы художника, бутафория, освещение, шумы и звуки и прочее, что предлагается актерам принять во внимание при их творчестве».

Сразу заметим: то, что «предлагается актерам принять во внимание», еще в большей степени и в первую очередь касается режиссеров/так как они первыми «открывают» авторское произведение и первыми «вскрывают» его предлагаемые обстоятельства. Здесь же, к слову, приведу уточнение Станиславского:

«Главное в предлагаемых обстоятельствах это то, что связано с изучением пьесы и эпохи. Познав взаимоотношения героев, среду и эпоху, мы можем вообразить и их прошлое будущее, что имеет огромное значение для более глубокого воссоздания замысла автора».

Сделаем предварительные выводы. Значит, прежде чем приступать к постановке спектакля, фильма, нужно последовательно и детально проанализировать литературный материал, изучить эпоху автора, как можно больше узнать о самом авторе: что он любил и отстаивал, с чем был не согласен, конфликтовал; постараться также понять, почему он писал именно об этом, именно так.

Естественно, в том случае, когда автор - наш современник, проблема с изучением эпохи автора решается проще, легче: мы с ним живем в одно время и знаем предлагаемые обстоятельства не понаслышке. И все-таки, если есть возможность приблизиться к автору, привлечь его к совместной работе, - это безусловно пойдет делу только на пользу.

«Общение» с классиками намного труднее. Чем раньше нас жили они, чем дальше мы ушли от них во времени, тем сложнее наше «возвращение» к ним. Но этот «путь назад» мы обязаны проделать, иначе не поймем, не почувствуем автора. Не зря ведь Станиславский говорил: «В нашем деле понять - значит, почувствовать. Почувствовать - значит, понять». И постоянно напоминал своим коллегам,

ученикам, что необходим ежедневный тренинг уму и сердцу, что нужно настойчиво беречь свою творческую природу, развивать мышление, фантазию, ставить перед собой все более сложные вопросы и находить на них ответы, докапываться до истины.

Поступим согласно совету Станиславского, попробуем хотя бы немного «разбередить» нашу «творческую природу» на таких важных компонентах предлагаемых обстоятельств, как автор и его эпоха.

Вы не задумывались, например, над таким вопросом: почему П.Н.Толстой «бросил» свою героиню под поезд? Разве мало способов свести счеты с жизнью? Почему такой чудовищный финал - под колесами поезда? Потому что поезд увез Вронского, ее любовь, смысл жизни? А не слабая ли эта мотивировка... для Толстого-то? А может, имеет значение, что сам автор, мягко говоря, «не терпел чугунку», то есть железную дорогу, не мог видеть паровозов, этих «чудовищно страшных машин»? А почему свой уход из дома, свой «последний путь в никуда» Толстой тоже заканчивает на железнодорожном полустанке? Случайность? Судьба? Почему врачу, констатирующему бесперспективное состояние больного графа, на «официальный запрос» - как о Вас написать в надлежащем документе? - Толстой, будучи уже не в здравии, но еще в рассудке, заявляет:

«Напишите - пассажир...». Всего-то лишь - пассажир! Почему Толстой «не хочет» умереть по-графски, с очестями, как известный всему миру человек? Ему все безразлично? Он устал, сдался? Это великий-то писатель, мыслитель столетия, «зеркало русской революции»? А может, его «уход» - это вполне осознанный, волевой поступок, бунт, вызов?.. Разберись-ка?!

«Толстовские конфликты всеоснованы на чрезвычайности обычного, на том, что человек - очень

человек и поэтому он не может быть реди людей, которые от привычки или усталости уже не люди», - такое толкование Толстого, данное В.Б.Шкловским в искусствоведческой работе «Художественная проза», на многое «проливает свет», но на все ли?

А вот как сам Толстой приоткрывал одну из завес над тайной самопознания: «Я убежден, что в человеке вложена бесконечная не только моральная, но даже физическая бесконечная сила, но вместе с тем на эту силу положен ужасный тормоз - любовь к себе, или скорее память о себе, которая производит бессилие. Но как только человек вырвется из этого тормоза, он получает всемогущество... Всемогущество есть бессознательность, бессилие - память о себе... Но вся жизнь людей проходит в искании этого забвения».

Вчитайтесь еще раз, вдумайтесь, вам не кажется, что Толстой словно убеждает кого-то, внушает кому-то: не думай о себе и станешь свободным. Не себя ли он убеждает, не себе ли внушает? А быть свободным - от кого, от чего? А о какой свободе он говорил, «уходя из дома», уходя из жизни? Какая же нужна глубина «проникновения в Толстого», чтобы почувствовать и понять его, прежде чем обратиться к постановкам его произведений?!

А попробуй-ка «сходу» понять современника Толстого - Чехова.

Помните финал «Вишневого сада»? Запирают снаружи двери, заколачивают ставни - уезжают хозяева дома, забыв о Фирсе, старом, больном человеке. Да, забыт, заключен в доме живой человек! Какой страшный по жизни и мощный по драматургии вариант «живого трупа»! Вы только подумайте, что делает Чехов - он всего лишь одним поступком действующих лиц перечеркивает (разоблачает) все их «высокоидейные» рассусоливания о красоте и гармонии природы и человеческих увств! И они сразу становятся нам намного понятнее, потому что мгновенно

«переселились» в наше время - мы их знаем. Такие люди очень внимательны к себе, к своим вещам; они перед отъездом поштучно пересчитают свой багаж, потом нежно погладят засохший в вазе цветок, трогательно попрощаются с любимым шкафом, как с «одухотворенным существом», непременно пустят «близкую» слезу, совсем уже на выходе не забудут посмотреть в зеркало, но, при этом, они почему-то забудут... о живом человеке. Почему?

А в «Трех сестрах» что делает мещаночка Наталья - и со своим муженьком, и с его сестрами? Почему умные люди пасуют перед мещанством, так униженно бездействуют? Действительно, почему? Так сильны мещане? Так безвольны интеллигенты? Почему Чехов сострадает «безвольным умным людям»? Не для них ли он прописывал: давить из себя раба по каплям? Значит, доктор знал лекарство от рабства? Почему же тогда он сам всю свою жизнь, прежде всего личную, «просуществовал в качестве раба»? Почему не ушел от Книппер? Он ведь любил другую женщину! Или он уже тогда знал, что рабство - неизлечимая болезнь? И потому не стал себя обманывать, чтобы не жить иллюзией? А может, всему виной его тяжелая болезнь? О чем он думал, когда умирал от чахотки? О театре, о Книппер, или о Пике - той женщине, которую любил до последней черты своей жизни? Не сожалел ли он, что не совершил «решающего поступка», что так же, как и многие его безвольные герои, был не свободен в своем выборе, жил, стесненный «футляром житейских условностей» и лишь обреченно и устало твердил: «надо дело делать, дело делать!»

Нет, никак не укладывается в сознании такой Чехов - безвольный и бездействующий. Разумеется, мы знаем: автор «все пропускает через себя». Но это вовсе не значит, что он утверждает тот «способ жизни», который описывает в своих произведениях, и что оправдывает все, любые поступки своих персонажей. В таком случае он сочувствовал бы не только «мечтательно ноющей интеллигенции», но и «вездесущей мелюзге, рвущейся к чинам и деньгам, к сытой и праздной жизни».

Но мы же знаем, как Чехов «песочил» эту мелюзгу, как выставлял ее «не в лучшем свете», чтобы обнажить ее сущность, чтобы общество поняло, какую опасность для него представляет эта «живучая и плодовитая мелюзга».

А как Чехов страдал оттого, что в России были «уродливые условия жизни»: «Нигде так не давит авторитет, как у нас, русских, приниженных вековым рабством, боящихся свободы... Мы переутомились от раболепства и лицемерия». (Из записной книжки А.П.Чехова).

А вот из рассказа «Крыжовник»: «Вы взгляните на эту жизнь: наглость и праздность сильных, невежество и скотоподобие слабых, кругом бедность невозможная, теснота/ вырождение, пьянство, лицемерие, вранье!» Ну, как вам это понравится, каково?! Это ведь даже при «нынешних свободах» и то тянет на «острое впечатление», на соответствующую «реакцию общественного мнения». Вот это Чехов - какая силища! А если еще припомнить, как он «потаенно», но страстно мечтал о "крыльях свободы»: «Свобода, свобода! Даже слабая надежда на ее возможность дает душе крылья, не правда ли?»

А если к этому «прибавить» М.Горького, его искреннее/ темпераментное признание Чехову: "Вы, кажется, первый свободный и ничему не поклоняющийся человек, которого я видел!»

Узнав о таких фактах из жизни Чехова, испытываешь неловкость за «ноющего интеллигента», который, как казалось, трусливо подглядывал за действительностью из-за оконной занавески. Нет, из подобного укрытия невозможно познать жизнь во всей ее полноте, населить свои произведения

живыми персонажами, которых у Чехова только в рассказах и повестях, как подсчитали искусствоведы, около восьми тысяч!

Бытует мнение, что Чехов объективно ровно относился ко всем персонажам. Не согласен. Конечно, с «технической» точки зрения писатель обязан одинаково ровно, на профессиональном уровне «прописать» всех своих действующих лиц. Но что касается отношения к ним...

Возьмем Иванова. Он ведь у Чехова первом варианте - Иванов (ударение на последнем слоге) Иван Иванович, оч-чень усредненный собирательный тип из известного на Руси «триптиха»:

Иванов-Петров-Сидоров. И вдруг Чехов резко выделяет его из нарицательного собратства, символизирующего людскую бесшабашность, безделье, покорное исполнение «усредненного

существования». Теперь, в новом варианте, он - Иванов Николай Алексеевич!

Но Чехов меняет не только анкетные данные героя, меняет и его «систему координат», его мировоззрение, он уже не может и не хочет жить беспечно, его раздражает прозябание и бестолковая трата жизни среди обывателей. Иванов мучительно ищет выход из сложившегося положения. Но где он, выход, в чем? Впереди - «бездорожье», неизвестность. Назад повернуть - стена, тупик. Остаться в кольце, что стиснуло его - легче с ума сойти. Он и так уже предал многие свои принципы. И кем стал, в кого превратился?.. Оказывается: «не то в Гамлета, не то в Манфреда!..»

Кто бы мог такое предвидеть? Чехов. Непредсказуемый Чехов! Вон на какую высоту поднимает он своего героя, как возносит его над обывателями, живущими в покорности, по инерции! Выходит, и ему, Николаю Алексеевичу Иванову/ тоже, как Гамлету и Манфреду, свойственна «трагическая растерянность», когда «распадается связь времен», когда человек понимает, что в этом обществе жить он не может, что это общество изменить, переделать невозможно, что из замкнутого круга выхода нет - только уход! И чеховский герой уходит из жизни, убивая себя, - стреляется...

Есть основания полагать, что сам Чехов расценивал этот поступок своего героя, как мужественного, волевого человека, сумевшего в конце концов победить в себе «раба». Так и напрашивается «подозрение», что Чехов наделил Иванова той решимостью, на которую сам в своей личной жизни был не способен. Я, конечно же, не имею в виду любовную ассоциацию - почему Чехов не ушел от Книппер к любящей его женщине и, тем более, ни в коем случае не намекаю на «самоуход». Я лишь еще раз хочу подчеркнуть, как много самого автора в его произведениях, что и должно нас прежде всего интересовать, работая над предлагаемыми обстоятельствами литературного материала. Чем больше мы узнаем об авторе, тем точнее определим его сверхзадачу, тем успешнее проведем «разведку умом» по авторскому произведению.

О сверхзадаче - немного ниже, позднее. А сейчас продолжим поэтапное освоение действенного анализа.

Итак, предположим, вы достаточно ерзозно, продуктивно познакомились с автором и с содержанием его произведения. Какие последующие ваши действия в разделе «разведка умом», что еще можете «разведать», работая пока за столом, в «застольном периоде»?

Прежде всего, нужно определить тему, идею произведения, его фабульный «стержень», сюжетную «конструкцию». Однако, чтобы при этом не допустить грубых ошибок, следует тщательно проанализировать поступки персонажей,

определить их характеры, выяснить их интересы - двигатели их действий, понять, чего они хотят, чего добиваются, что и кто мешает им в достижении своей цели и т.п.

Но не будем пока далеко забегать вперед. Остановим свое внимание на более насущном для данного момента на следующих понятиях.

ТЕМА, ИДЕЯ, ФАБУЛА.

Вы замечали, какой преемде всего вопрос, задаете другу, приятелю, узнав, что он посмотрел неизвестный вам спектакль, фильм? Вы спрашиваете, как правило, о чем этот спектакль, фильм? И если вы не режиссер и не артист, то даже не подозреваете, что задаете вполне профессиональный «творческий» вопрос, так как интересуетесь темой спектакля, фильма. Если быть кратким, если, как говорит А.А.Гончаров, «послать телеграмму», спрессовать формулировку, то можно сказать: тема - это о чем?

Что делают современные телеведущие, начиная выпуск новостей? Они коротко называют «основные темы выпуска». Например: «В России новый Президент», «Когда прекратится война в Чечне?», «НАТО все ближе подбирается к нашим границам». То есть нам сообщают, о чем пойдет речь в данном информационном выпуске, и, если нас заинтересуют предложенные темы новостей, мы их смотрим, слушаем, - и знакомимся с фабулой. Да, именно так - с фабулой, потому что ведущий, стесненный спецификой репортажности теленовостей излагает только «сухие» факты, события – без каких-либо комментариев, чтобы быть сугубо объективным, не навязывать своего личного отношения к происходящему действию на телеэкране.

Вот такой «сухой», объективный пересказ основных моментов действия, событий -- в их «естественной связи и последовательности» (телеграммой: событийная канва) - это и есть фабула (телерепортажа, пьесы, сценария, спектакля, кинофильма).

Но вернемся к теме.

Хочу предупредить: кажущаяся простота ее определения порой провоцирует скороспелые суждения, что приводит к серьезным ошибкам, к конфузным сюрпризам - «идейным перевертышам». Вы, скажем, хотели своим спектаклем (фильмом) «разоблачить, осудить жестокость», а на деле, получилось, «почему-то воспели» ее. Такое идейное «непопадание» начинается с первых шагов анализа произведения, с «искаженного» определения темы. Как правило, подобные «неумышленные» промахи происходят при суетливом и ремесленном отношении к действенному анализу. Случается и вполне осознанное отхождение от авторской темы и идеи, и тогда появляются спектакли (фильмы), демонстрирующие режиссерско-актерский произвол. Таким «новаторам» хочется сказать: ну, если вас не устраивает авторская тема, идея, обратитесь к другому автору, а этого оставьте в покое, тем более, не дай Бог, он - классик, тогда не вы его «осовремените», а он вас «классически» накажет.

Задержался на таком щекотливом вопросе вынужденно. В последнее время некоторые наши «творческие выскочки», подобно разгулявшимся политикам.

Чехов расценивал этот поступок своего героя, как мужественного, волевого человека, сумевшего в конце концов победить в себе «раба». Так и напрашивается «подозрение», что Чехов наделил Иванова той решимостью, на которую сам в своей личной жизни был не способен. Я, конечно же, не имею в виду любовную ассоциацию - почему Чехов не ушел от Книппер к любящей его женщине и, тем более, ни в коем случае не намекаю на «самоубийство». Я лишь еще раз хочу подчеркнуть, как много самого автора в его произведениях, что и должно нас прежде всего интересовать, работая над предлагаемыми обстоятельствами литературного материала. Чем больше мы узнаем об авторе, тем точнее определим его сверхзадачу, тем успешнее проведем «разведку умом» по авторскому произведению.

О сверхзадаче - немного ниже, позднее. А сейчас продолжим поэтапное освоение действенного анализа.

Итак, предположим, вы достаточно серьезно, продуктивно познакомились с автором и с содержанием его произведения. Какие последующие ваши действия в разделе «разведка умом», что еще можете «разведать», работая пока за столом, в «застольном периоде»?

Прежде всего, нужно определить тему, идею произведения, его фабульный «стержень», сюжетную «конструкцию». Однако, чтобы при этом не допустить грубых ошибок, следует тщательно проанализировать поступки персонажей/определить их характеры, выяснить их интересы - двигатели их действий, понять, чего они хотят, чего добиваются, что и кто мешает им в достижении своей цели и т.п.

Но не будем пока далеко забегать вперед. Остановим свое внимание на более насущном для данного момента - на следующих понятиях.

ТЕМА, ИДЕЯ, ФАБУЛА.

Вы замечали, какой прежде всего вопрос, задаете другу, приятелю, узнав, что он посмотрел неизвестный вам спектакль, фильм? Вы спрашиваете, как правило, о чем этот спектакль, фильм? И если вы не режиссер и не артист, то даже не подозреваете, что задаете вполне профессиональный «творческий» вопрос, так как интересуетесь темой спектакля, фильма. Если быть кратким, если, как говорит

37

А.А.Гончаров, «поспать телеграмму», спрессовать формулировку, то можно сказать: тема - это о чем?

Что делают современные телеведущие, начиная выпуск новостей? Они коротко называют «основные темы выпуска». Например: «В России новый Президент», «Когда прекратится война в Чечне?», «НАТО все ближе подбирается к нашим границам». То есть нам сообщают, о чем пойдет речь в данном информационном выпуске, и, если нас заинтересуют предложенные темы новостей, мы их смотрим, слушаем, - и знакомимся... с фабулой. Да, именно так - с фабулой, потому что ведущий, стесненный спецификой репортажности теленовостей, излагает только «сухие» факты, события - без каких-либо комментариев, чтобы быть сугубо

объективным, не навязывать своего личного отношения к происходящему действию на телеэкране.

Вот такой «сухой», объективный пересказ основных моментов действия, событий - в их «естественной связи и последовательности» (телеграммой:

событийная канва) - это и есть фабула (телерепортажа, пьесы, сценария, спектакля, кинофильма).

Но вернемся к теме.

38

Хочу предупредить: кажущаяся простота ее определения порой провоцирует скороспелые суждения, что приводит к серьезным ошибкам, к конфузным сюрпризам - «идейным перевертышам». Вы, скажем, хотели своим спектаклем (фильмом) «разоблачить, осудить жестокость», а на деле, получилось, «почему-то воспели» ее. Такое идейное «непопадание» начинается с первых шагов анализа произведения, с «искаженного» определения темы. Как правило, подобные «неумышленные» промахи происходят при суетливом и ремесленном отношении к действенному анализу. Случается и вполне осознанное отхождение от авторской темы и идеи, и тогда появляются спектакли (фильмы), демонстрирующие режиссерско-актерский произвол. Таким «новаторам» хочется сказать: ну, если вас не устраивает авторская тема, идея, обратитесь к другому автору, а этого оставьте в покое, тем более, не дай Бог, он - классик, тогда не вы его «осовремените», а он вас «классически» накажет.

Задержался на таком щекотливом вопросе вынужденно. В последнее время некоторые наши «творческие выскочки», подобно разгулявшимся полити-

39

кам и бизнесменам, истолковав «демократические свободы» как вседозволенность, стали крушить не только государственные устои, но и художественные ценности. Нет/ я не «ретроград», я не об отмененной цензуре скорблю. Я говорю об утраченном «внутреннем цензоре» - совести, нравственных устоях этих «горе-новаторов», из-за шустрой деятельности которых наши сценические подмостки и кино-телеэкраны завалены голыми телами, матом и прочей многоликой пакостью, известно, какую тему проповедующие, какую идею «внедряющие в массы».

По фабуле тоже требуется некоторое дополнение.

Как-то Станиславскому решил предложить свои авторские услуги очень революционно настроенный по тем временам В.Вишневский: дескать, хотел бы для вашего театра написать пьесу, не подскажите ли - о чем? Станиславский, не долго думая, то ли серьезно, то ли шутя, тут же и «подсказал», и даже не только тему, но и фабулу, вероятно, чтоб облегчить автору задачу: он и она любят друг друга, но в

40

силу обстоятельств он вынужден на какое-то время уехать за границу, а когда вернулся, она уже принадлежала другому; мало того, что молодой человек потерял возлюбленную, так его еще, не без помощи возлюбленной, объявили ненормальным, ну и т.д. Вишневский был крайне удивлен такой «тривиальной, ерундовой заявкой»: мол, ваша фабула и выведенного яйца не стоит. На что Станиславский, как утверждали свидетели этой встречи, не без подковырки заметил: «А Грибоедов «Горе от ума» написал».

Этот случай нам подсказывает, что на одну и ту же фабулу (как и на тему) можно создать много разных произведений. Взять хотя бы пьесу «Ромео и Джульетта». Сколько их? Только ли у Шекспира? Да и сам Шекспир позаимствовал эту тему (да, пожалуй, и фабулу) у очень «древнего» автора - Маттео Банделло (1485 - 1561 гг.) из его «пространной новеллы» под названием:

«Всевозможные злоключения и печальная смерть двух влюбленных: один умирает, приняв яд, другая - от великого горя». Любопытно, что у Шекспира действие пьесы «Ромео и Джульетта» происходит в 1501 году, почти за двести лет... до рождения новеллиста Банделло, первооткрывателя классической «печальной истории». Озорником Шек
АЛ

спир-то был, по молодости. Но... никто не осудив его за этот «плагиат», наоборот - возвеличили.

Прежде чем пойти дальше, коротко повторюсь:

Чтобы верно, безошибочно определить тему и идею произведения, нужно его тщательно проанализировать, «разведать», вскрыть взаимоотношения персонажей, их поступки, характеры, выяснить, чего они хотят, к чему стремятся, почему и с кем конфликтуют.

Для творческой разминки попробуем "разведать" такое миниатюрное произведение как басню «Ворона и лисица» А.И.Крылова. Обратите, пожалуйста, внимание на такой «пустяк»: почему на первом месте ворона? Почему не «Лисица и ворона»? Ведь известно, какое приоритетное значение придают авторы главному персонажу. Бот и Крылов не случайно «выделил» ворону: именно в ее адрес направлено жало авторской морали. Это ничего, что мы сразу забежали вперед. Здесь сюжетной тайны нет -- басня всем известна со школьной скамьи. Поэтому я и предложил ее, чтобы не терять времени на знакомство с литературным материалом, чтобы облегчить и ускорить наше

42

взаимопонимание. И еще вот почему: начинать надо с малого и более доступного, чтобы уберечь себя от излишнего напряжения в самом начале пути; позднее же, когда придут опыт и навыки, можно будет ставить перед собой более крупные и сложные задачи. Так что, нетерпеливых и «зрелых аналитиков» пусиб не смущает, что "для пробы" мы обратились к такому «малому» произведению, как басня.

Что же происходит в басне? Вот ее простенькая фабула: ворона где-то раздобыла кусочек сыра, а лисица, не без обмана, точнее - не без хитрости, завладев сыром, убежала восвояси. Всего два события, и то одно из них происходит «за сценой», «за кадром»: мы не знаем (автор не считает это важным моментом), где и при каких обстоятельствах ворона обзавелась этим кусочком сыра. Но мы уже улавливаем иронию автора, его отношение к вороне: ей, видите ли, «где-то Бог послал кусочек сыру». Где это «где-то»? В заоблачных высях? Там трапезничал Бог и, увидев с голоду жалобно каркающую ворону, смилостивился над ней и поделился по-божески своим завтраком? Стоп, а почему, собственно, завтраком? Ну, пока предположим, что время действия нам подсказала интуиция. Для анализа и в дальнейшем

43

для правильного актерского самочувствия важно, как можно точнее знать «время действия». Допустим, Крылов упустил бы из виду это важное обстоятельство. Тогда нам пришлось бы нафантазировать недостающие подробности, и мы стали бы рассуждать: в какое время суток по зову желудка на поиск, на добычу пищи выходит из нор зверье (лисица) и вылетают из гнезд птицы (ворона), и без труда установили бы - утречком, раненько. А тут уж заработало бы видение: чудесная раскрасавица-заря, играющие в восходящих лучах солнца капельки росы на малахитовых еловых ветках, к одной из которых подлетает счастливая (с куском сыра) ворона и пытается на нее «взгромоздиться». А внизу, в полутьме лесной глубины, которой еще не коснулись лучи солнечного света, выползает из норы, зевая и потягиваясь, яв-но озабоченная проблемой питания, ужасно грустная лиса.

Итак, время действия мы определили, да и место действия не вызывает сомнения - лес (это для лисицы), а для вороны - опушка леса: мы знаем, что вороны в лесной гуще не летают.

Вернемся к «цепочке действий» персонажей: «На ель ворона взгромоздясь, позавтракать было совсем уж собралась, да позадумалась».

44

Вот видите, мы не ошиблись, речь идет о завтраке - утро, значит.

Но опять обращает на себя внимание авторская деталь - «взгромоздясь». Она - что, такая старая, такая громадная? Ведь молоденькая, маленькая ворона вспорхнула бы на ель легохонько, а эта, крыловская, - так и видится, как она, скрипя сухими усталыми крыльями, с трудом поднимается до первых толстых еловых веток и, неуклюже балансируя, «громоздится». А следующее действие вороны? Она, видите ли, «позадумалась». Это с кусочком сыра-то во рту? У нее что, несварение желудка, и она, прежде чем приступить к еде, должна слюни пустить? Или, может, сыр достался ей впервые в жизни - неизвестный продукт, и она, принявшись к нему, решает гамлетовскую проблему: есть или не есть его? Много

тут возможных версий, но при любом варианте несомненна странность в поведении героини задумываться с куском еды в клюве), работающая на ту «воронью тупость», из-за которой они, вороны, не вовремя открывают рот, благодаря чему и укоренилось в народе насмешливое «проворонила», «проворонил».

Проверим свои догадки, приблизим оковое (для вороны) событие. Разомлев от лести, возомнив себя - под

45

лисьим гипнозом - певуньей, ворона аркает «во все воронье горло» и... остается с носом, то есть без сыра. Тут уж автор откровенно смеется над вороной, нисколько ей не сочувствуя. А если еще припомнить басенное «моралите», то окажется, что Крылов буквально гвоздит эту разиню: «Уж сколько лет твердили миру, что лесть гнусна, вредна!..» Вот это - четко сформулированная позиция автора - и есть идея данной басни.

Для удобства наших последующих рассуждений мы возьмем «в обиход» самое простое и доходчивое определение:

Идея - это то, что автор хотел сказать своим произведением.

Разумеется, в другой литературе, в крупных и высокохудожественных произведениях идея не подается автором в «готовом виде», она «растворена в ткани произведения» и докопаться до нее порою бывает очень даже не просто. А в басне (учтем специфику такого рода литературы) мы узнали идею без всяких умственных усилий, подглядев ее, готовенькую, у автора.

Теперь, чтобы определиться с темой, следует вспомнить о втором персонаже, о лисице, иначе наш анализ будет односторонним, а действие не-

46

обходимо рассматривать во взаимосвязи с контрдействием.

Помните, как автор называет лисицу? Плутовкой. Она не воровка у него, и не хищница! Проверьте на слух: плу-товка. Вон как звучит округленно! В этом слове нет резких, «сердитых» букв, как у вор-р-роны, и они мягкие, певучие, ласковые - так и слышится за этим контрастом «положительная» авторская интонация по отношению ко второй героине. А как она себя ведет, как действует эта плутовка: «... к дереву на цыпочках подходит, вертит хвостом!..» Ах, какие уловки (по Станиславскому - приспособления)! Ходит «на цыпочках» - какая деликатная! «Вертит хвостом» - мы знаем, в каких случаях хвостатые так себя ведут: когда в неописуемом восторге от приятной встречи - вот когда они выщелывают такие кренделя хвостом! Другая какая-нибудь скотинка, на месте этой лисицы, стала бы хвостом^го бить стучать по стволу ели да орать бесцеремонно^гребовательно: «Эй, ты, иссиня-черная лахудра, имей совесть, поделись сыром^го!» А эта - шалишь, эта - сама скромность! А какая

культура общения, какая интеллигентная речь, она говорит «так сладко, чуть дыша: «голубушка, как хороша!»

Заметьте, она не мучается над тек
47

стом (что говорить и как говорить?), она не «позадумывается», как ей действовать в данной ситуации: она не петляет, а сразу и уверенно идет к цели и добивается ее. И мы понимаем, что у нее уже наработан «метод действий», все продумано заранее/ до мелочей, неоднократно отрепетировано (на тех же воронах), она прекрасно чувствует себя, как сказал бы Щепкин, «в шкуре действующего лица». А действует она мастерски/ тратится в меру - столько, сколько необходимо по задаче, потому и добивается своего, а добившись, исчезает «за кулисами» («и с ним была плутовка такова!»), и уж только там «выключается».

Какая филигранная актерская работа, какая техника! Пу, прям, балерина: открутила на пальчиках (на цыпочках) нужное количество фуэте, пируэтов и, уже вне сцены, за кулисами, пошла-потопала обычным, будничным шагом - с пятки!

Как вам такая лисица? Она из этой басни? А как вы определите тему басни? О чем эта басня? О коварстве льстивых чар, об их сокрушительной силе воздействия? На кого? Па ворон? Что же все-таки хотел сказать автор своим произведением? А может: «Эй, лисички-плутówki, правильно делаете, так и надо наказывать этих губошле-

48

пов, чтоб рот не разевали/ чтоб не каркали!» А может: «Миленькие вороны, да что ж вы такие до глупости доверчивые? Вон как безжалостно вас обманывают, обкрадывают всякие нахальные хищники, будьте, пожалуйста, бдительны!»

Выбор за вами. Его не трудно сделать. И представьте, насколько легче было бы заниматься анализом творчества Крылова, если бы вы были знакомы с ним не только по сжатой школьной программе (басен-то у него аж 196 штук!)/ если бы вы предварительно еще бы заглянули в эпоху автора/ поинтересовались его «жизнем-бытием», узнали бы, насколько он был образован и «как нескладно распорядился своей образованностью»; почему так много имел возможностей, но (с его же слов) «добился до обиды малого»; почему «полжизни провел на любимом диване», какие дурные привычки перенял от Гаргантюа и как безвольно им потакал; по какой причине «не часто был жалован к царскому столу», «пошто в передвижениях был вял/ неповоротлив», но... как был подвижен и остер на язык - язык Эзопа, Пафонтена, Сумарокова!

Заканчивая этот раздел, еще раз повторим;

40

Тема ~ это о чем произведение. Идея - это то, что хотел сказать автор своим произведением.

Вы замечали, некоторые авторы иногда выносят в названия своих произведений тему или идею? Примеров много. Возьмем общеизвестные: «Мертвые души», «Волки и овцы», «На всякого мудреца довольно простоты»...

Как вы считаете, правильно ли поступают авторы, и почему они так поступают, когда названием произведения обозначают (указывают) тему или идею?

Продолжим. По очереди:

СЮЖЕТ, СВЕРХЗАДАЧА, СКВОЗНОЕ ДЕЙСТВИЕ.

Сразу отметим, что эти элементы действенного анализа более сложные и «капризные», требующие исключительного повышенного внимания и осторожного обращения.

Когда попросили Г.Гете рассказать сюжет «Фауста», он ответил, что ему легче будет написать второго «Фауста». Почему

50

так ответил Гете? Он что, был ленив, или не хотел терять своего драгоценного времени на «устный пересказ уже изложенных им жизненных коллизий»? Или пощадил себя, чтобы избежать повторной эмоциональной встряски, тех переживаний, которые не покидали его во время многолетней работы над «Фаустом»? В любом случае Гете был прав/и, если его отказ «расшифровать», в «телеграмме» он был бы краток и категоричен:

Сюжет нельзя пересказать».

Вот как Горький определял, что такое сюжет:

Сюжет - трактовка данных событий и действий в зависимости от замысла автора».

Значит, если фабула - это лишь сухая канва событий, то в сюжете уже дается их трактовка - отношение автора к событиям произведения через взаимодействия персонажей. Вот почему по одной фабуле могут быть созданы различные сюжеты (и несколько), потому что одна и та же фабула может быть трактована по-разному. Скажем так: фабула, при своих четких, единых данных, может

51

быть «многоликой», то есть иметь массу сюжетных вариантов, но сюжет (любой), созданный по фабуле, существует уже в единственном числе, он не повторим.

У того же Горького есть еще более развернутое толкование сюжета:

«Сюжет - это связи, противоречия, симпатии, антипатии и вообще взаимоотношения людей - история роста и организации того или иного характера, типа».

Стоит и есть над чем подумать. Данное определение сюжета вполне доступно. Для этого надо лишь освободиться от предубеждения к Горькому.

Не будем сейчас пускать критические стрелы в его адрес, как одного из основоположников «социалистического реализма». Не будем отвлекаться на разбирательство, почему в этой знаменитой теории было так много фальшивых, угодных требованиям времени положений/«заповедей». Мы к Горькому, в данном случае, обратились за помощью не как к «буревестнику» социалистических прокламаций и идеологу «культурной революции», а как к талантливому писателю, драматургу.

52

У него ведь кроме «заказных» песен «О Данко», «О Соколе» - целая плеяда литературных шедевров! Один роман «Клим Самгин» чего стоит?! А такие пьесы, как «Варвары», «На дне»?!

Так вот. Горький, именно как талантливый писатель, знал толк в своем деле и в литературоведении, потому и дал такое емкое, убедительное определение сюжету, как мне кажется, «вполне доступное для восприятия, не требующее разъяснения».

Теперь «прикоснемся» к сверхзадаче. Но прежде, еще раз хочу обратить ваше внимание: многие режиссеры и артисты путают или «смешивают» два понятия - идею и сверхзадачу. Да, они стоят рядом и по своему смыслу очень сопряжены, но по своей «рабочей нагрузке» несут разное значение! И в этом нам поможет разобраться Станиславский:

«Сверхзадача - это не сама идея. Это то, ради чего художник хочет внедрить свою идею в сознание людей. то, к чему художник стремится. в конце концов. Это - идейная активность художника, то, что делает его страстным в борьбе за утверждение идеала и истины, дорогих для него».

Позднее, через много лет упорных теоретических поисков и настойчивой сценической работы с актерами по «системе», Станиславский сделает дополнительное определение сверхзадачи, уже более практически полезное:

«Сверхзадача - это главная, все-объемлющая цель, притягивающая к себе все без исключения задачи,

вызывающая творческое стремление двигателей психической жизни и элементов самочувствия артисте" роли».

«Очень важное значение имеет точность в определении сверхзадачи, меткость в ее наименовании, какими действенными словами ее выразить, так как часто неправильное обозначение сверхзадачи может повести исполнителей по ложному пути», - предостерегает М.О.Кнебель, и в доказательство приводит пример из актерской практики Станиславского, когда им была допущена грубая ошибка при определении сверхзадачи роли Аргана в «Мнимом больном» Мольера.

•\

54

Первоначально она была определена Станиславским: «Хочу быть больным» - и комедию тут же потянуло в трагедию, но позднее и правильнее:

«Хочу, чтобы меня считали больным». Казалось бы, какая незначительная орректировка/ нюанс, но как эта «разница» ощутимо изменила всю линию поведения Аргана-Станиславского! «Все встало на свое место, - продолжает Кнебель. - Сразу установились правильные взаимоотношения с врачами-шарлатанами, сразу зазвучал комедийный, сатирический талант Мольера».

Об этом случае из актерской практики Станиславского мы еще раз вспомним, когда займемся жанром.

Сейчас же, ссылаясь на вышеприведенный пример, я хочу подчеркнуть, к каким серьезным последствиям - смысловому искажению пьесы - может привести ошибка/ допущенная в определении сверхзадачи всего лишь одного персонажа.

Вот еще пример, объясняющий причину происхождения подобных ошибок.

Во времена Станиславского и Пемировича-Данченко трижды возвращались к постановке «Горе от ума», и каждый раз спектакль имел большой успех, демонстрируя огромное режиссерское и актерское мастерство. Одна-

55

ко постановщики спектакля - тоже каждый раз - были недовольны финалом третьего акта, считая его неудачей, провалом. Надеюсь, вы помните что происходит в третьем акте: устроив Чацкому «головомойку» (он - сумасшедший!), гости Фамусова «переходят к танцам»... Станиславского и Пемировича-Данченко, постановщиков спектакля, смущал этот «переход», они считали его психологически неоправданным, драматической натяжкой автора пьесы: как, дескать, можно танцевать, когда в доме находится сумасшедший человек, это же небезопасно для окружающих. Критики той поры тоже предъявляли, как они считали, обоснованные претензии к поведению Фамусова (считай, к Грибоедову): почему/ мол/ хозяин дома не принимает никаких мер к удалению сумасшедшего, почему ведет себя беспечно, болтает о каких-то

пустяках; почему длиннющий монолог Чацкого не прерывается ни одной репликой, ни одной ремаркой?.. Но критики тоже ошибались: у Грибоедова все было точно выверено, согласно сверхзадаче! Дело в том, что грибоедовский Чацкий «не сошел с ума»! Это театры, в их числе оказался и МХАТ, трактовали слух о сумасшествии Чацкого/ как «информацию об истинном положении дела», и поэтому все

56

гости и сам Фамусов - в редакции театров - «искренне верили», что Чацкий действительно сошел с ума. При такой трактовке становится ясно, почему режиссеров-постановщиков смущал «переход к танцам»: конечно, разве пустишься в пляс, когда рядом находится «настоящий псих»?

Но факт остается фактом: была допущена в трактовке пьесы грубейшая ошибка, которая, - как отмечала искусствовед М.В.Нечкина, - «снижала остроту ситуации и не соответствовала истинному смыслу комедии». Именно так. Потому что у Грибоедова все - и Фамусов и его гости - вовсе не считают, что Чацкий в самом деле сошел с ума. Они «нарочно», специально, умышленно распускают об этом слух, то есть сознательно клеветают¹ Клевета - их единственное оружие в борьбе с Чацким! И, в результате, мы «имеем вполне

известные мотивы»: общество глупцов высмеивает, охаивает «умника», выталкивая тем самым его из своего круга - «борьба миров, двух лагерей» - «до чертиков знакомая картина»! Ох, как дружно и остервенело набрасываются глупцы на умного человека! «Ату его, ату-у!» - науськивают они друг друга на него: облаяли, облили грязью - и торжествуют победу! Так как же после этого не танцевать? «Почему молчит

57

оркестр? Пусть грянет он мазуркой! А где шампанское? Подать его сюда!» Если это событие оценить по-чеховски, то это же «гуляет мразь, гуляет мелюзга!» А Грибоедов? Ах, как он современен! Разве нам, живущим сегодня, в «эпоху склок и компроматов», не известны изгнанники Чацкие, не знакомы вольготно гуляющие умельцы грязных дел?!

Но, в сторону эмоции, а то уж слишком далеко они могут увести нас от изучаемой темы. Сделаем совершенно рациональное заключение.

Почему великие мастера театрального искусства, как Станиславский и Немирович-Данченко, могли допустить

такую существенную ошибку в трактовке третьего акта «Горе от ума»? Мысль о том, что они «сознательно

сгладили остроту ситуации» - не укладывается в голове. У самих постановщиков этого спектакля нет никаких

письменных объяснений тому. Объяснение дала М.В.Нечкина: «Они подпали под общую трактовку, бытующую в литературоведении тех лет». Допустим. Нам остается только поверить в это, согласиться с выводом Нечкиной. Для нас же полезнее и важнее другой вывод, который мы сами должны сделать, извлечь из данной истории: необходимо предельное внимание при дейст

58

венном анализе пьесы, литературного произведения; прежде всего. нужно идти точно «по автору»,

вскрывать предлагаемые обстоятельства, события, поступки действующих лиц во взаимосвязи ее сверхзадачей, с идеей произведения! Только тогда мы будем застрахованы от ошибочных «трактовок»!
Решающее слово всегда должно принадлежать авторской сверхзадаче, потому что она придает произведению (спектаклю) свой особый смысл! Не случайно же «учение о сверхзадаче» возведено Станиславским в один из главных принципов всей «системы».

Теперь будет вполне своевременно, уместно, если мы сразу же, следом за сверхзадачей, поведем разговор с сквозном действии, тем самым как бы приблизим их друг к другу - и поступим правильно.

Вот почему:

«Сквозное действие пьесы, - по Станиславскому, - всегда направлено на достижение ее сверхзадачи, оно соединяет воедино, пронизывает, точно нить разрозненные бусы, все элементы и направляет их к общей сверхзадаче... Как сверхзадача объединяет и подчиняет себе все задачи, точно так же сквозное действие подминает под себя все без исключения действия и поступки персонажей, накрепко связывает, сбивает их в прочный остов, который служит роли, пьесе, спектаклю своеобразным стержнем, подобно позвоночнику, скрепляющему и питающему весь организм»».

Следует подчеркнуть - весь организм! И у Станиславского же возьмем образное объяснение этому: «Разбейте статую Аполлона на мелкие куски и показывайте каждый из них в отдельности. Едва ли осколки захватят смотрящего».

Возникает логический вывод: при анализе, определяя сквозное действие, нельзя «мельчить»», ибо это «излишнее усердие грозит потерей целого», то есть прежде всего следует брать и анализировать самые крупные события и факты.

Вот что еще необходимо повторить и добавить:

-сверхзадача (хотение) и сквозное действие (стремление к сверхзадаче) создают и обеспечивают верное целенаправленное действие всего спектакля;

-единство и взаимосвязь сверхзадачи и сквозного действия обеспечивают органическое живое биение пульса, нерва пьесы.

Не будет ошибкой, если мы здесь же, рядом со сквозным действием поставим контрдействие. Однако пока это сделаем как бы формально, лишь обозначим его место, и примем к сведению, что оно является

«неизбежным спутником»» сквозного действия и несет свои очень важные функции: питает и усиливает сквозное действие, придает своей «конфликтной неизбежностью» остроту и динамизм драматическому развитию событий.

Вы, конечно, заметили, что в процессе нашего знакомства с методом действенного анализа, начиная с фабулы, все чаще стали появляться такие понятия, как событие, событийная канва, действие, контрдействие.

Начнем с действия. Бот какое определение давал ему Станиславский:

«Действие - это есть волевое стремление, направленное на партнера с целью повлиять на его поведение, изменить его».

Добавим: «себе на пользу, в свою сторону». Ну, не во вред же себе, верно?

61

Общаясь, люди вольно или невольно оказывают влияние друг на друга. «Вольно» - с конкретной целью, с определенным волевым усилием; «невольно» - бесцельно, без волевого усилия, не целенаправленно, но влияние в обоих случаях - в той или иной мере - происходит. Нас интересует:

Целенаправленное влияние, то есть действие, вызванное поставленной определенной целью и подкрепленное волевым, активным стремлением, необходимым для достижения намеченной цели.

Именно такой вид действия - целенаправленный - необходим в сценическом искусстве.

Вновь вернемся к басне Крылова, тем более, мы недалеко ушли от нее, не забыли. На этот раз обратим внимание, как активна лисица, как она целенаправленно действует, какое волевое усилие прилагает, в результате чего ей удастся повлиять на поведение партнера — изменить его в свою пользу: упрямо молчавшая ворона наконец-то заговорила, запела, возомнив себя певуньей. Заметьте, сквозное действие лисицы направлено именно на то, чтобы ворона открыла рот. Этому сквозному действию и подчинены все

62

остальные, «побочные» действия, по ступки (ходит на цыпочках, вертит хвостом, льстит и т.п.). При этом ни одного лишнего шага, уводящего в сторону от сквозного действия, от цели. О чем это говорит? О том, что лисица очень хорошо знает характер партнерши, поэтому и действует так четко и результативно - ну, точно по «системе».

Как же познать, определить характер партнера, персоналка?

Для этого, прежде всего, необходимо вскрыть совершаемые им поступки и, не менее важно, верно их оценить, что возможно лишь при тщательном анализе событий (действий:

фактов), составляющих основу пьесы литературного произведения. Это единственный путь верного попадания в характеры действующих лиц.

Почему Станиславский и его ученики придают первостепенное значение определению характеров персонажей действию и событиям?

Как важно знать характер - мы уже убедились на «Лисьем» примере.

А вот мнение А.А. Гончарова по поводу значения действий и событий:

«Если вы недооцените взаимосвязь действия и события и при к определении не попадете в «яблочко», вся остальная работа над спектаклем превратится в стрельбу с завязанными глазами».

У Гончарова за плечами огромный практический опыт - он знает, о чем говорит, к его предостережению следует прислушаться самым серьезным образом. Здесь добавить нечего. Хочу только «расшифровать», почему Андрей Александрович сделал акцент на «взаимосвязи действий и событий». Потому что, как утверждал Станиславский:

«Каждое действие обязательно имеет побуждение, его вызывающее, потому что действие определяется событием».

Вот они/ типы событий, которые нам предстоит рассмотреть:

ИСХОДНОЕ, ОСНОВНОЕ/ ГЛАВНОЕ

(как самого произведения в целом, так и отдельных его сцен/ эпизодов).

Тут же, к сведению/ в какой-то степени уже известный вам повтор:

- Точность «попадания» при определении события напрямую связана с точностью определения основных моментов действия и наоборот — в обратной их зависимости.

Скажем иначе: определяя события, одновременно определяйте и границы

64

основных моментов действия, что значительно облегчит вашу работу по анализу произведения и даст возможность контролировать себя, насколько верны ваши поиски и определения.

Итак, рядом, одновременно с событиями/ нам предстоит знакомство и с основными моментами действий: экспозиция, завязка, развитие действия, кульминация, развязка.

Однако, прежде сосредоточим свое внимание на событиях: какими они бывают, как их определять, что значит «найти в них скрытый внутренний смысл» и т.д.

Но здесь я опять должен сделать отступление, ознакомившись с которым, вы поймете, зачем оно мне понадобилось.

В начале своей работы я уже говорил о бытующем вторжении в «систему» демагогов и дилетантов, которые, прикрываясь именем Станиславского, беззастенчиво коверкают, извращают его учение.

На данном этапе нашего знакомства с методом действенного анализа, где речь пойдет о «событиях» и «основных моментах действия», требуется конкрет-

65

ное обоснование моего «возмущения».

Некоторые «теоретики от искусства» (например, В.Волькенштейн, А.Поламишев) «сожалеют», что... «до сих пор учат находить в пьесе экспозицию, завязку, кульминацию, развязку...» И объясняют «пагубность» такого метода ссылкой на Фрейтага, «категорически» утверждавшего, что, например, развязка вовсе не нужна произведению, так как с ней связано «нисхождение и падение действия».

Помилуйте/ «теоретики», да как можно поучать «практиков» (писателей, режиссеров), где, в каких случаях, в каком месте, на каком событии обрывать, заканчивать свою творческую работу?! И потом, с чего вы взяли, что все произведения обязательно заканчиваются «развязкой»? Больше того, многие произведения, точнее, их авторы, обходятся и без экспозиции, без завязки - сразу «берут быка за рога». Но это диктуется вовсе не надуманной теорией Фрейтага, а «жизненной обусловленностью»

(П.Н.Толстой) и «предполагаемыми обстоятельствами» (А.С.Пушкин).

А чего стоит утверждение А.Поламишева, что Станиславский, дескать, и сам-то не разобрался до конца в «исходном событии». Этим «смелым» утверждением А.Поламишев как бы «зарабатывает» себе право на подачу собственных теоретических выкладок по ряду положений «системы». Разумеется, в этом ничего нет плохого - в желании Поламишева «переосмыслить» метод действенного анализа и «дополнить» его. Станиславский бы не возражал: он сам призывал своих учеников не относиться к «системе», как к догме, а постоянно развивать, совершенствовать ее. Но ведь всему, «даже благородному порыву надлежит иметь предел». Поламишев же с таким самоупоеанием занимается тяжеловесной наукообразной трактовкой самых простых понятий и терминов «системы» (в чем совершенно нет никакой потребности)/ что невольно возникает подозрение, деликатнее говоря/

недоумение, вопрос: какая цепь (идея, сверхзадача) заставила Поламишева «взяться за перо», что, собственно, он хотел сказать, чего добиться своим «трактатом»? Углубить/ откорректировать Станиславского? А может, здесь более уместным будет «чеховское» объяснение:

«они хотят свою ученость показать»?

Пренебрегая одним из основополагающих правил «системы» - идти при анализе авторского произведения прежде всего по основным, крупным событиям, «не мельчить», Поламишев поступает с точностью наоборот, и, как следствие, как логический результат его теоретических заблуждений - ненужные наукообразные дебри и ошибочные выводы в части практического применения действенного анализа. Например, подвергая «измельченному» анализу «Бесприданницу», поначалу справедливо отмечая важность таких «действенных фактов», как «согласие Парисы на свадьбу с Карандышевым», как «приезд Паратова», Поламишев, после

головокружительных исследований, вдруг приходит к выводу, что якобы «предопределяющим конфликтным событием» (читай: исходным событием) всех последующих действий персонажей является... «полдень воскресного дня»! Аналогично препарируя «Дядю Ваню», Поламишев, естественно, и здесь остается верен себе, своему «аналитическому принципу», подводя под «решающий конфликтный факт» (чтобы вы думали?)... «самовар уже два часа на столе...» Как видим, в обоих случаях происходит элементарная подмена понятий: «предлагаемых обстоятельств» - «исходными событиями». Это не безобидные ошибки, тем более «осознанные», и они не остаются без печальных последствий в режиссерской и актерской практике.

По мере знакомства с работой Поламишева, первоначально возникшее недоумение быстро перерастает в чувство досады, если не сказать более жестко. Да, Поламишев «крепко сидит в материале», он «знаком» со Станиславским, много цитирует его

69

и, казалось бы, к месту, но выводы делаются в пику Станиславскому, во вред методу действенного анализа. А ведь эта работа Поламишева была издана, как «учебное пособие для ств театр, ин-тов и ин^гов культуры» (сокращения не мои - А. К.). Думаю, что после прикосновения к таким учебным пособиям по «системе Станиславского» и возникает у студентов, режиссеров и актеров отчуждение, недоверие к методу действенного анализа, к этюдному методу и ко всей «системе» в целом.

Вот такой осадок остался у меня с 1982 года после знакомства с «учебным пособием» А. Поламишева.

Есть и более свежий осадок - от работы А. Митты., напечатанной в серии журналов «Киноискусство» за 1995-96 г. г., позднее вышедшей отдельной книгой под названием «Кино между адом и раем». Здесь, в отличие от устаревших

педантичных нравоучений предыдущего «теоретика», резко бросается в глаза до удивления сверхсовременная раскованность, «легкость в мыслях необыкновенная». И хоть Митта, как и Поламишев, довольно часто ссылается на «систему Станиславского», нередко путается в ней, в ее элементах, подменяя некоторые ее понятия, и с завидной, но вряд ли уместной, убежденностью вводит свою собственную терминологию, явно позаимствованную «за бугром».

Например, «препятствие» (по Станиславскому) по Митте называется «брешь». Цитирую: «Брешь - это пропасть между вашим желанием и реакцией окружающего мира... И вам нужна энергия, чтобы перепрыгнуть через эту брешь. Падо заставить мир сотрудничать с вами. Вы собираете всю свою энергию и волю. С риском для жизни прыгаете и проваливаетесь. Цель не достигнута».

Ради Бога, извините, но это же пособие по легкой атлетике, для прыгунов. А какая нарочитая, совершенно неуместная высокопарность: «реакция окружающего мира», «заставить мир сотрудничать с вами»!

А «дальше в лес - больше

71

дров». Вот в какой изощренной форме Митта дает свое толкование «событию», но... вовсе не для студентов ВГИКа/ которым предназначено данное пособие, а скорее учащимся кулинарного техникума: «Событие - как цепочка сосисок: в каждой свое содержание, но все составлены по единому рецепту»... Опять прошу прощения, но ведь это «словесный мусор», пустословие! А дальше еще более режущие слух и сбивающие с толку «прыжки» или очередные «сосиски», испеченные на импортной сковородке: «Простейшая единица информации и времени называется БИТ... Развитие действия в событии идет от БИТа к БИТу через развитие конфликта, из БИТОВ складываются события».

Господи, что же бы творилось со Станиславским, будь он жив сегодня! Так и хочется спросить у Митты: зачем же ссылаться на учение Станиславского, если вы его poznали намного реже, чем «от БИТа к БИТу»? Зачем такая демонстрация заковыристой эрудиции: «минимизация осевой информации» и т.п.? Кому нужны подобные завихрения? И уж совсем не годится засорять русский язык - без надобности! - этими «битами» и набившими оскомину «кайфами».

Кстати, ради справедливости, должен признаться: один фрагмент из книги А. Митты, явно выпавший из «учебного процесса», меня буквально задел за живое - в самом хорошем смысле! Митта рассказывает о неприятном эпизоде во время съемок фильма «Экипаж», когда неожиданно, раньше времени взорвалась и загорелась дорогостоящая декорация (самолет, начиненный взрывсредствами). В этом рассказе все есть, и все точно по «системе» Станиславского: и труднейшие «предлагаемые обстоятельства», и острое, конфликтное для всех «исходное событие», и стремительное «развитие действия», и мощное по своей неожиданности и

драматической силе проявления «главное событие», и нет... никакого «витийства», ни одного лишнего слова, не пона

73

добилась и «забугорная начинка»! И невольно опять убеждаешься, как прав Станиславский, утверждавший, что «только хорошо вам знакомое, лично вами глубоко пережитое, вы сможете взволнованно и убедительно донести в своем рассказе до зрителя». До читателя - тоже.

Еще раз прошу прощения у вышеупомянутых "оппонентов" за критическое отношение к их работам. Я и не помышлял задеть чье-либо достоинство или свести счеты: ни с кем из них лично не знаком, ни на кого не держу зла. Я лишь воспользовался - по совету Немировича-Данченко - "кривым зеркалом", чтобы сфокусировать внимание на довольно типичных ошибках во избежание их повторов, поэтому и заострил свое отношение к таким теоретическим излишествам, как "доморощенная заумь" Поламишева и "забугорная", совсем не "клевая" новизна Митты: «за державу обидно». Ну и, разумеется, за Станиславского.

К нему, к Станиславскому, и вернемся:

"Оценить события и факты — это значит найти в них скрытый внутренний смысл, их духовную сущность, степень их значения и воздействия, найти ключ для разгадки многих тайн "жизни человеческого духа" роли, скрытых под фактами пьесы".

Сразу не терпится выяснить: как определяются события и что значит "их скрытый внутренний смысл".

Прислушаемся к совету М.О.Кнебель:

"Оценивать события и факты нужно через конфликт".

Следовательно, именно сейчас, на подступах к событиям и фактам, нам необходимо задержать свое внимание на конфликте.

КОНФЛИКТ

"В каждой пьесе, - продолжает развивать свою мысль Кнебель, одни действующие лица стремятся к одному, другие - к другому, разные \ цели.

75

Вследствие этого происходят столкновения. Определить причины их столкновений. понять цели и мотивы поведения тех и других персонажей - значит, понять пьесу, верно определить идею произведения».

Сделаем первый вывод:

Конфликт - это столкновение противоборствующих сторон, каждая из которых заинтересована в удовлетворении своих интересов.

Стало быть, конфликту, его обострению, вспышке, должна предшествовать такая ситуация, в которой и обнаруживается, что мнения персонажей, их взгляды по какой-то причине диаметрально противоположны. С этой "ситуацией", как известно, мы знакомимся в предлагаемых обстоятельствах.

Итак, зафиксируем, от чего зависит сила напряжения конфликтной ситуации:

- от предлагаемых обстоятельств, которые мотивируют причину разногласий;
- от исходного события, которое обостряет конфликтную ситуацию;
- от значения проблемы для каждой из сторон, заинтересованных в ее решении в свою пользу;
- от характеров персонажей: чем

76

сложнее и ярче характеры, тем острее борьба.

Безусловно, следует учитывать и возрастные данные персонажей, их умственный и культурный уровень развития, что не в малой степени определяет способ решения конфликтной ситуации, способ ведения борьбы.

И еще вспомним:

Конфликт - это опора действия. Конфликт, как правило, является причиной события, но может быть и следствием события, свершившегося "действенного факта".

Раньше мы уже говорили о «беспрерывности» развития действия - о сквозном действии. Упоминали и о контрдействии, которое «питает и усиливает сквозное действие, придает своей конфликтной неизбежностью остроту и динамизм драматическому развитию событий».

Думаю, вы уже поняли, почему именно здесь, находясь в "зоне конфликта», я вспомнил о контрдействии.

Потому что все, что касается конфликта, в полной мере относится и к контрдействию. Оно находится в такой же прямой зависимости и от предлагаемых обстоятельств, и от исходно-

го события, от характеров персонажей, и т.д.

Нужно особо отметить еще один важный фактор: этих двух антагонистов (действие и контрдействие) «объединяет» один общий конфликт, который вспыхивает в исходном событии и угасает (разрешается) лишь в главной событии, в кульминации.

В дальнейшем эти взаимозависимые "спутники" будут постоянно "выходить с нами на связь" при анализе примеров на ту или иную тему. А сейчас, в заключение данной темы, еще раз, коротко о сути конфликтной ситуации.

Конфликтную ситуацию создают острые разногласия двух сторон. Эти разногласия, по природе своей, настолько противоречивы, конфликтны, что готовы проявиться, вспыхнуть в любой момент. Остается поднести спичку - и бочка с порохом взорвется. Этой «спичкой» и является событие.

ВИДЫ СОБЫТИЙ

Напомню предупреждение Станиславского, оно уместно и здесь:

«Разбирая пьесу, избегайте опас-

ной ошибки - не отвлекайтесь на мелочи, которые могут увести в сторону. Прежде всего, на основе анализа нужно определить и понять крупные события н.

Вот они - КРУПНЫЕ СОБЫТИЯ:

- исходное;
- основное;
- главное.

Как их определять?

Что значит «исходное»? Ну, скажем, «исходная позиция» в танце - чего

проще: позиция, с которой начинается движение, танец. То есть в данном случае - «начальная позиция», первая. Или возьмем «исходные рубежи»:

«войска вышли на исходные рубежи» - те рубежи, с которых начинаются, «исходят» военные действия. Следовательно, в буквальном смысле:

- Исходное событие - это первоначальное (первое, начальное) событие, от которого исходят все последующие действия и другие события.

Следует постоянно помнить, что от точности (меткости) определения исходного события зависит весь дальнейший анализ литературного произ-

79

ведения, установление единственно верных побуждений всех персонажей/ попадание в главный конфликт, в жанр... Исходным событием, как «компасом», можно и следует контролировать, не ушло ли действие в сторону, не допущена ли ошибка в определении последующих событий.

Предположим, если опять обратиться к нашей басне, что «Вороне где-то Бог послал кусочек сыру» - это и есть исходное событие.

Проверим свое предположение. Для этого воспользуемся простейшим способом - «вычитанием»: не было бы сыра - не было бы этой басни, или она была бы совсем о другом, другой была бы и фабула, согласитесь. Сделаем проверку анализом. Чем продиктованы, мотивированы действия персонажей? Конфликт возник из-за чего? Ответ бесспорен: все связано со злополучным сыром - все действия персонажей/ главное событие, мораль басни (идея автора). Значит, делаем вывод:

исходное событие мы определили верно.

А может, нацдется сомневающийся и предположит: «А не встреча ли плутовки с вороной - исходное событие?»

Л тоже задам ему встречный вопрос: «А если бы у вороны не было в клюве «кусочка сыру», что бы привлек-

80

ло внимание лисицы, «пустая» ворона? Ведь в этом случае изменились бы предлагаемые обстоятельства/ исчез бы конфликт - получилась бы другая басня, с другой идеей...

Так вот, если вороне где-то (за кулисами) удалось раздобыть на завтрак «кусочек сыру» - исходное событие басни, то встреча с лисицей - будет основным событием, потому что именно во время этой встречи и происходит основное действие: поединок двух персонажей, завершающийся в своей кульминации главным событием - ворона, так долго упорно молчавшая, каркает, разевает рот и теряет сыр, которым завладевает лисица. На этом примере мы легко убеждаемся/ что главное событие «совпадает» с кульминацией. Скажем более категорично:

главное событие всегда находится в кульминации. Пора сделать некоторые выводы:

- исходное событие может произойти вне границ прописанного сюжета («за кулисами», «за кадром», что, заметим, бывает крайне редко).

- исходное событие, как правило, происходит непосредственно в «границах» произведения.

Какой вариант лучше для произве-

дения и для его анализа, судить об этом «вообще» - нет смысла, пустое занятие. По при любых вариантах местонахождения исходного события, следует помнить:

- исходное событие должно быть конфликтным для всех персонажей;

- исходное событие мотивирует все последующие действия всех персонажей (именно это исходное событие вызвало именно эти их действия);

- от меткости определения исходного события зависит вся последующая работа по анализу данной пьесы, произведения.

Что мы еще узнали на данный момент?

О главном событии:

ГЛАВНОЕ СОБЫТИЕ - это такое событие, в котором конфликтность отношений между персонажами достигает наивысшего напряжения, после разрешения которого кардинально меняются их последующие действия, их взаимоотношения.

Главное событие заключено в кульминации пьесы, произведения.

Если исходное событие и главное

82

событие являются, как мы уже можем констатировать, решающими для драматического произведения, то какое же значение имеют основные события? И еще напрашивается вопрос: а что, помимо основных событий, разве нет иных событий/ которые, скажем, «не тянут» на основные, не столь значи-

тельные? Разумеется, есть и не мало.

Приступая к анализу пьесы (сценария), мы, по настойчивому совету Станиславского/ должны, прежде всего/ определить и оценить наиболее крупные события - в их последовательности и взаимодействии. На этом, начальном этапе анализа, все события как бы уравниваются одним общим понятием: основные, крупные. Но в дальнейшем/ после углубленного анализа поступков персонажей и причин, побудивших их к тем или иным действиям, мы можем установить, что, например/ событие, послужившее для всех персонажей объединяющим конфликтным фактором, предопределившее те действия/ которые они совершают, и является исходным событием. А событие, в результате которого в корне изменились взаимоотношения персонажей/ их последующие действия, - главное. Все остальные события (основные и не основные) так и останутся в своей прежней «должности»,

83

что ни в коем случае «не унижает» их достоинства, не умаляет важности их непосредственного значения дня пьесы/ дня ее анализа.

А сейчас, приближаясь к примеру/ дадим слово М.О.Кнебель, чтобы она обобщила, подытожила пройденную нами тему:

«Все подробности жизни героев, их прошлое, обстановка, в которой они живут или жили, все то/ что составляет их внутренний мир, их поведение/ их мысли и чувства/ все, что постепенно формировало их индивидуальность, все это - предлагаемые обстоятельства жизни героев. Но вот в этой жизни случается что-то, что все меняет/ - вызывает новые мысли и чувства, заставляет по-новому всматриваться в жизнь,

меняет русло этой жизни. Это происшествие мы и называем событием. Наиболее крупные/ наиболее значимые события/ выстраивающие, обуславливающие основные вехи в развитии драматургического действия произведения, являются основными событиями».

Чтобы не путать событие с предлагаемыми обстоятельствами, следует - для контроля - пользоваться «фактором времени».

М.О.Кнебель объясняет это так:

«Пережитые события, подернув-

84

шись пеленой времени, из события превратились в предлагаемые обстоятельства».

Возьмем такой пример: рождение ребенка. Сколько трудностей (предлагаемых обстоятельств) должны преодолеть ОН и ОНА, прежде чем в их жизни произойдет событие - рождение ребенка! Но/ постепенно «пережитое событие/ подернувшись пеленой времени, из события превращается в предлагаемые обстоятельства», которые, опять же «со временем», по мере роста ребенка, непременно будут меняться. И вот наступает время, такие предлагаемые обстоятельства, когда ребенок впервые идет в школу. Событие? Для семьи - конечно!..

Но воспользуемся данным примером и немного разовьем эту ситуацию. Итак, рождение ребенка стало для семьи событием, возможно и главным, по крайней мере/ на этом этапе жизни. А для соседей? Ну, если представить/ что они живут за хорошо прослушиваемой панельной стеной, и плач ребенка доносится их каждый день? При таких предлагаемых обстоятельствах, ока-

жется, что и для соседей «рождение ребенка» станет событием... исходным. Исходя/ начиная с которого у них начнется совершенно другая полоса жизни. Какая именно - необъятный про-

стор дня фантазии, направить которую сможет в первую очередь знание характеров персонажей. Так/ кстати/ утверждают и психологи: только познав характер человека, можно с определенной долей уверенности предсказать его поведение.

Итак/ приступая к анализу произведения, определяя и оценивая события (и основные моменты действия), необходимо обращать самое пристальное внимание на постоянную «изменчивость» жизненных коллизий, предлагаемых обстоятельств, на изменения в поведении персонажей, на проявление в связи с этим все новых и новых «конфликтных факторов», являющихся решающими «двигателями» драматургической основы литературного произведения.

И еще следует помнить: возникновение и накопление целого ряда определенных обстоятельств подготавливает (и провоцирует) появление последующих за ними тоже определенных событий. Такие события/ развивающиеся в динамике драматургического действия, Станиславский называл действенными факторами. Смена этих действенных факторов (одних - другими), происходящая в сюжете^ по мере его развития, и помогает

86

нам установить границы событий, если они умышленно «не размыты» автором. Это же правило (условие) в полной мере относится и к "основным моментам действия», что подчеркивает их неизбежную «творческую взаимосвязь» - основных событий и основных мо-

ментов действия.

Режиссеры театра и кино, знающие «систему», метод действенного анализа, давно уже оценили практическую выгоду от этой «творческой взаимосвязи»:

параллельно с основной аналитической работой по содержанию произведения, они, режиссеры/ как бы по пути, подспудно изучают и самую форму произведения, принцип его построения, познают закономерности развития его сюжета, темпо-ритма/ жанра, наконец. Режиссеры знают важнейший закон диалектики: «Организация содержания - это и есть переход содержания в форму». Следовательно, изучая форму, познаешь содержание.

Что же нам поможет «изучить форму» произведения?

ОСНОВНЫЕ МОМЕНТЫ ДЕЙСТВИЯ:

экспозиция;

завязка;

развитие действия;

87

- кульминация;

- развязка.

Еще раз, пожалуйста, взгляните на этот столбик. А теперь - на его вариант, расположенный ниже:

- экспозиция и завязка;

- развитие действия;

- кульминация и развязка.

Сравните. Разница не велика. Она лишь в том/ что в первом варианте - пять позиций/ во втором - три, причем

они не сокращены, их объединили:

первую со второй, четвертую с пятой. Принципиального разночтения здесь нет. Указал второй вариант только потому/ что некоторые режиссеры считают его более удобным в работе. Главное - не допустить ошибку в определении основных моментов действия/ не перепутать их местами. Такое случается, когда режиссеры неверно определяют основные события.

В одном из своих «отступлений» я уже «конфликтовал» с кинорежиссером А.Миттой по поводу его учебника для студентов ВГИКа.

Теперь у меня более конкретная причина продолжить развитие «конфликтной ситуации».

Разбирая в своем учебном пособии трагедию «Ромео и Джульетта», Митта определяет исходное событие так:

«Вражда двух родов - Монтекки и Капулетти», то есть совершает грубейшую ошибку. И далее, опираясь в своих рассуждениях на ошибочно установленное им исходное событие, он так же ошибочно, что уже вполне закономерно, определяет и главное событие пьесы: «Примирение двух враждующих родов».

Конечно, если ставить спектакль (фильм) о вражде/ то тогда Митта прав, и тогда в его спектакле (фильме), во всех основных моментах действия, в центре всех основных событий - конфликтные перипетии Монтекки и Капулетти: их непрерывные козни, постоянные встречные выпады, дуэли и т.п., а Ромео и Джульетта, с их любовью и борьбой за нее - на задворках режиссерского внимания! Тогда и название пьесы Митта должен изменить на «Монтекки и Капулетти». Но ведь у Шекспира в центре его

внимания - любовь! И главным, движущим все действия персонажей, является конфликт двух влюбленных молодых людей с дикими феодальными устоями своих родов, представителями которых они и являются. И стало быть исходное событие этой (Шекспировской) трагедии - любовь (а не вражда), вспыхнувшая любовь Ромео и

89

Джульетты! Вот прежде всего по какой пинии идет развитие сквозного действия у Шекспира. Все «родовые козни» (препятствия) - в контрдействии. А «вражда двух родов» - это предлагаемые обстоятельства! Монтекки и Капулетти ведь не вчера стали врагами. Да/ когда-то между ними прошла «черная тень», возникла взаимная ненависть, произошло первое (возможно, кровавое) столкновение. Это и был тот «действенный фактор» - исходное событие/ повлиявшее на их дальнейшие взаимоотношения. Но сколько воды утекло с тех пор? Да и по поступкам всех персонажей совершенно ясно «читается», что вражда эта многолетняя (если не вековая)!

Митте стоило лишь проверить «свое» исходное событие «фактором времени», и он бы избежал ошибки.

Извлечем и мы соответствующий урок из этого примера.

А теперь дальше, по нашей теме. Сделаем необходимые обобщения и краткие выводы.

В экспозиции и завязке автор, как правило, прописывает предлагаемые обстоятельства и дает одно из основных крупных событий - исходное событие, являющееся конфликтным источником.

90

«Узелок на память»: от точности попадания в исходное событие зависит точность определения всех последующих действий, событий, авторской идеи и т.д.

Пример определения исходного события в трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта»: встреча героев на балу, вспыхнувшее взаимное чувство любви. Предлагаемое обстоятельство уже известно: вражда семей Ромео и Джульетты.

В развитии действия (что в любом произведении занимает большую часть) - дальнейшее обострение конфликтной ситуации: тайное венчание Ромео и Джульетты, смерть Тибальта/ бегство Ромео из города; Джульетте грозит венчание с ненавистным ей графом Парисом; Джульетта по совету монаха Поренцо принимает сильнодействующее снотворное, ее «хоронят» в склепе...

В кульминации, являющейся самой острой фазой в развитии конфликта, происходит решающее переломное событие по линии сквозного действия: Ромео/ не получив от монаха «предупреждающего письма», оказывается в склепе раньше, чем просыпается Джульетта; утратив смысл жизни без возлюбленной, Ромео принимает яд;

91

ожившая Джульетта, увидев мертвого Ромео, тоже убивает себя. Теперь они вместе навсегда/ теперь их никто не сможет разлучить. Вот оно, главное событие трагедии: смерть во имя любви! Они не отказались от любви, не предали свои чувства/ друг друга/ несмотря ни на что! Они ушли из жизни со своей любовью! Их смерть - вызов родовой вражде/ феодальному мракобесию, даже - победа!

В развязке, заключительной стадии сюжетного развития/ обычно заканчиваются/ находят «свой финал» все действующие лица, происходит, по теории драмы, «окончательное разрешение», проще - завершение рассказанной истории.

Шекспир завершает свою историю тем, что сталкивает лбами сбежавшихся в склеп родственников Ромео и Джульетты. Раньше-то они видеть и слышать друг друга не могли, а теперь столпились, сблизилась над телами своих детей плечом к плечу - общее горе их объединило. И они дают клятву жить в мире. Какая страшная цена этого примирения! Какое за ним звучит мощное шекспировское проклятье людским распрям, вражде - «губителям Любви и счастья!»

Прежде чем закончить разговор об

92

основных моментах действия и основных событиях, считаю необходимым привести еще один пример, когда автор умышленно сокращает экспозицию. Почему? С какой целью?

Только давайте сменим жанр - обратимся к комедии, к «Ревизору» Николая Васильевича Гоголя.

Помните, как автор лихо начинает свою комедию: господа/ мол, мои хорошие/ в смысле, ворюги ненасытные/ сволочи порядочные, хочу пощекотать нервишки ваши ожиревшие - к вам, к нам, едет... инспектор... налоговой полиции! Ха-ха, гы-гы!

Надеюсь, к моему шутивому настроению вы отнеслись снисходительно; над комедией ведь работаем - в комедийном жанре и надо ее анализировать.

Нет, согласитесь, каково начало/ на каких рысках въезжает Гоголь в сюжет без всякой предупредительной экспозиции. Сразу/ как из ружья, бабахает конкретной завязкой! И мэр у него, то бишь городничий, тоже без всякой деликатности, взял да и шарахнул всем по кумполу исходным событием! Ну, конечно-конечно, это для нас с вами оно «исходное» (мы ведь сразу поняли, что приезд инспектора налоговой полиции - это и есть тот самый событийный фактор, который будет мотиви-

ровать все последующие поступки всех без исключения персонажей и повяжет их конфликтным узлом), а для Тяпкиных-Пяпкиных, Земляникиных, Бобчинских и Добчинских и прочих «паразитов на больном теле нашего общества» - это официальное объявление о конце света, не меньше! Во как взвинчивает Гоголь развитие действия! Ах/ какими ненормальными становятся действующие лица, их поступки, что они начинают вытворять! Пе зря поди современники Гоголя говаривали: чтобы достойно автору сыграть «Ревизора», необходимо артистам предварительно принять специальный допинг «гоголин»! Вот что значит четкий и яркий, соответствующий жанру, «действенный фактор», исходное событие!

Пе будем в подробностях наслаждаться гоголевским шедевром - у нас другая цель. По вспомнить о главном событии мы просто обязаны, вернее, о главном подвохе Гоголя.

В тот момент, когда городничий и его команда, избегавшись до одышки, изрядно опустошив свои кошельки на ублажение свирепости «инкогнитого ревизора», решили, что «приручили» его/ когда уже замаячил было просвет на грозовом, нависшем над головами небом, когда уже радостно заекало-застучало сердчишко. Гоголь вновь

подкидывает им сюрприз, да еще более «событийный» - в город приезжает «настоящий ревизор»! Какое замечательное, какое игривое главное событие! Какая кульминация! И стремительная за ней развязка! Ах/ какая цена у этой развязочки! Без единого слова/ на высочайшем мастерстве Гоголь свершает «заключительную фазу всех драматургических перипетий», когда вся свора нечестивцев замирает в «немой сцене». Как сильно по контрасту/ после энергичного стремительного действия, «срабатывает» это безмолвие, этот столбняк! Словно действие встало на дыбы, а действующие лица застыли в карикатурном изваянии, лишившись в одно мгновение каких-либо движений. Кто-то из них еще что-то хотел сказать, куда-то пойти, но автор безжалостно, на полуслове затыкает им рты, парализует руки, ноги, словно прокричал им:

«Замрите, окаянные!»/ и сам ушел/ чтоб больше не видеть их! И не сказал «отомрите», чтобы они не ожили и не разошлись - не разбежались по белу свету!

Если вам показалось/ что меня «занесло», прошу прощения, виноват, но/ как бы оправдался на моем месте Пушкин: чертовски люблю Гоголя!

И Гегеля. Да/ да, Гегеля? ;Я не оговорился, я уже подвожу наш разговор к

Гегелю. В моем резком переходе нет противоречия/ нет и шалости по поводу сближения этих "схожих» фамилий. Я не случайно вернулся к Гегелю. Давайте, в заключение этого раздела, еще раз вспомним его «закономерное утверждение» о логической взаимосвязи формы и содержания, чтобы Гегелем и подвести итог нашему разговору по этой теме: «Всякое содержание, бла-

годаря своему сюжетному развитию, всегда имеет свои собственный способ построения, свою форму, свойственную лишь данному содержанию», что и помогает нам грамотно и безошибочно проанализировать литературный материал.

Поблагодарим за помощь Гоголя и Гегеля, Шекспира и Митту/ и вернемся опять к Станиславскому - к его ошибке из актерской практики, что послужит нам поводом для перехода к следующей теме - жанру.

ЖАНР

Помните тот случай, когда неверно была определена сверхзадача роли Ар-96

гана в «Мнимом больном» и Станиславский играл не комедию Мольера, а чуть ли не трагедию? Вспомним и вывод/какой тогда был сделан: ошибка в определении сверхзадачи приводит к искажению не только линии поведения персонажа, но и идейного содержания всей пьесы.

Все так и есть. Но смущает какая-то... «недомолвка», и возникает вопрос:

а через что, через каких «посредников» реализуются подобные ошибки?

Прежде всего, через жанр.

Жанр - это наш друг и помощник, если мы при его «выборе» не допустили ошибку, но жанр также может стать и нашим врагом, вредителем, если мы окажемся не очень-то разборчивы при знакомстве с ним.

Значит, если искусство - это художественно-образное отражение действительности, то жанр — это способ отражения действительности, угол зрения писателя/ режиссера, ар-

тиста на жизнь, «преломленный», запечатленный в художественном образе.

А что такое способ отражения, угол зрения? Почему, например/ один автор над «отраженной действительностью» смеется, как Гоголь в «Ревизоре», а другой - как Шекспир в «Ромео и

97

Джульетте» - так горько переживает за своих героев, вместе с ними мучается/ страдает? Да потому что авторы не безразличны к отражаемой ими действительности - вот в чем «секрет». За их смехом или страданием мы видим, чувствуем (а если чувствуем, то и понимаем) их взволнованное, глубоко ими пережитое отношение к тем явлениям жизни, которые они «живописуют» в своих творениях, придавая им соответствующую форму:

«Ревизору» - комедийную, «Ромео и Джульетте» - трагическую.

Но жанр — не только признак формы. Еще - и содержания!

Разве, скажем, допустимо описание высоких трагических проблем в жанре «низкой» бытовой комедии? Аналогичное требование должно предъявляться и к режиссерскому методу работы, и к способу актерской игры. Кстати, существующая «подмена» понятия жанра «правилами игры», внедренная в театральную практику такими учениками учеников Станиславского, как А.А.Гончаров и Г.А.Товстоногов, во многом упорядочила теоретические споры вокруг жанра - как его определять/ из чего при этом исходить?

Сейчас все знают:

- из природы литературного мате-

98

риала;

- из способа отбора предлагаемых автором обстоятельств;

- из способа отношения театра к зрителю.

Остановимся, разберемся.

Что значит «из природы литературного материала»? А кто создает эту «природу»? Автор. Следовательно, с чего надо начинать «выяснять» жанр, чтобы не ошибиться в его определении? Конечно же, с автора, с тщательного изучения его пьесы, сценария - литературного материала. Необходимо уяснить для себя, осознать, над чем, над кем и по какому поводу смеется автор, если ему смешно, или - в связи с чем автор негодует, разрывается его сердце? Значит/ необходимо (мы уже неоднократно об этом говорили), как можно больше узнать о самом авторе, досконально проанализировать его произведение: вскрыть и оценить поступки персонажей/ причины, мотивы, побудившие их именно к этим действиям, определить сверхзадачу, стремящееся к ней сквозное действие/ препятствующее ему контрдействие и т.д. Только после такой скрупулезной работы над литературным материалом, вы почувствуете (поймете) его «природу», только после этого начнете «угадывать» его жанр.

А вот чтобы утвердиться в своих «жанровых догадках», вам еще предстоит освоить «способ отбора предлагаемых обстоятельств». Напоминаю:

«авторский способ отбора». Ваша режиссерская и актерская фантазия забурлит позднее, а пока нужно как можно больше взять у автора, от автора: автор преище всего помогает нам в отборе предлагаемых обстоя-

тельств с учетом жанровых особенностей его произведения.

Ничего сложного в этой «процедуре» нет. Автора не надо бояться, если вы с ним считаетесь, если верите в его «способ отбора».

Вот пример авторского отбора предлагаемых обстоятельств. Возьмем опять две крайности - для наглядности примера - Хлестакова и Ромео. Если мы легко и охотно можем поверить, что Хлестаков, в экстазе проявления (демонстрации) своих чувств, вполне обоснованно мог юркнуть под подол женского платья, то вряд ли возможно представить, чтобы Ромео был способен совершить подобный (для него безобразный) поступок. Согласны?

О «способе отношения к зрителю» - тоже, полагаю, не впервые слышите, поэтому - совсем коротко.

Под «способом отношения к зри-

100

тедю» следует понимать «степень включения зрителей в сценическое действие».

Известно, как у древних греков «вмешивался» в сценическое действие ХОР, который подготавливал зрителей к восприятию происходящего на сценической площадке, во время действия актеров акцентировал «идейные моменты», вел «разъяснительную работу» по содержанию представления, то есть помимо того, что ХОР сам выступал в роли действующего лица, он еще выполнял и функцию «культурного просветителя» - как представительное лицо театра.

В японском театре, например/ тоже искали свои национальные способы общения со зрителями/ дополнитель-

ные приемы воздействия на него («дорога роз», специальное декоративное украшение зрительного зала).

Немецкий театр Брехта также много (и даже дерзко, порою) экспериментировал в этом же направлении.

Позволю себе привести пример из своей режиссерской практики.

В 1967 году в спектакле «Судебная хроника» (пьеса Я.Волчека) мы с художником и артистами, в полном согласии с жанром пьесы, так «обозначили правила игры», что во время суда

(на сцене) зрительный зал театра невольно становился залом судебного заседания, а зрители - соучастниками судебного процесса. Причем «лобовых», прямых обращений к зрителям не было/ никого «не привлекали» из сидящих в зрительном зале и со сцены в зрительный зал никого «не выпроваживали». Пьеса, особенно в то время, «звучала» очень остро, но мы не боялись и не хитрили, мы старались быть деликатными в «отборе средств выразительности», чтобы не было излишней «экзальтации» в способе включения зрителей в сценическое действие. Тем не менее, «эффект присутствия» зрителей в «настоящем суде» срабатывал очень эмоционально, в нужном жанре.

Да, от способа отношения к зрителю, от степени включения зрителя в сценический процесс зависит очень многое: и культура подачи спектакля, и его идейное звучание, успех или провал. Неумелое и беспомощное, бесшабашное и бесцеремонное «подключение» зрителей к участию в спектакле действует губительно: разлагает и развращает - как публику, так и сам театр. Если вы посещаете современный театр/ то, очевидно, нередко становитесь свидетелями чрезвычайно вольного (без какой-либо жанровой необходи-

мости) разгуливания артистов спектакля по зрительному залу, несусветной текстовой «отсебятины» (советов и нравоучений сомнительного содержания), панибратского похлопывания зрителя по плечу, расслаживания у него на коленях. Какая-то агония пошлятины и низкопробных чувств. Такое впечатление, будто эти театры, их режиссеры и артисты вообще забыли о своем истинном предназначении. Грустная тема, и в своем критическом развитии, как я понимаю, сейчас неуместна, бесперспективна. Поэтому отставим ее и вернемся к сверхзадаче нашего творческого общения, продолжим знакомство с «системой».

Но прежде, как обычно, подведем итоги по жанру, только теперь «спрессуем» их, и, уже в сжатом виде, сделаем полезные для себя выводы.

Жанр -это:

- способ отражения действительности, угол зрения автора, режиссера, артистов на отраженную ими действительность, их отношение к ней;
- признак формы и содержания;
- правила игры (средства выразительности), соответствующие идее произведения, способствующие наиболее полному ее выражению.

Жанр определяется из:

- природы литературного материала;
- способа отбора предлагаемых обстоятельств;
- способа отношения к зрителю;

- степени включения зрителя в сценическое действие.

Повторим также, чтобы запомнить наверняка, и такую полезную истину:

жанр - наш друг и помощник, если мы относимся к нему внимательно и уважительно; жанр может стать и нашим врагом, вредителем, если мы при знакомстве с ним проявим к нему пренебрежение...

Если кто-то сочтет, что жанр у нас возник раньше времени, что его место ближе к заключительной стадии работы над спектаклем, я не соглашусь. В своей практике я не раз убеждался, когда подключение жанра к «застольному периоду» работы не только оживляло «теоретический процесс», но и в значительной степени облегчало анализ поступков персонажей, помогало точнее определить их хаотические, сверхзадачу, сквозное действие...

104

Продолжим осваивать метод действенного анализа. Напомню:

первый его основной этап - анализ действия («Застольный период») - подразделяется на «Разведку умом» (этот раздел мы только что закончили) и «Роман жизни», к изучению которого мы сейчас и приступаем.

<РОМАН ЖИЗНИ.

«Роман жизни» - это пересказ артефактами литературного материала по линии действий своих персонажей,

но - непеременимое условие - «через се-

бя», от своего имени, приближая тем самым роль к себе, себя — к роли».

Уже из краткой «аннотации» Станиславского вполне понятен смысл «романа жизни», его предназначение. Однако хочется предупредить молодых и начинающих режиссеров, чтобы они не торопили артистов заводить скоро-спелые «романы», а самих артистов - быть предельно внимательными, особенно при встрече с «незнакомцами».

105

Только после предварительного анализа пьесы, когда наметится хотя бы пунктирная линия роля, линия поведения вашего персонажа/ когда почувствуете, что к незнакомцу возник уже вполне осмысленный живой интерес, - только после этого ваши отношения с ним могут стать более доверительными. И вы уже станете «встречаться и общаться» с ним не только в репетиционной комнате. И на улице, и дома. Но все равно, не торопитесь переходить на «ты», тем более, «гулять под ручку, в обнимку» - рано! Вы же пока судите о том, что он говорит, что делает, как ведет себя, довольно поверхностно. Чтобы понимать его лучше, вам нужно (мысленно) поставить себя на его место, «побывать» в тех ситуациях, в которых ему довелось побывать (опять же мысленно, если эти ситуации... чреватые последствиями). Так и действуйте впредь: а что я бы делал (делала) в его (ее) положении, а как бы я повел (повела) себя, случись это со мной, а я поступил (поступила) бы так же/ как мой герой (моя героиня)?

И здесь наступает в вашей работе очень интересный момент (интересный - со стороны познания самого себя/ своего характера/ своего творческого воображения): вы начинаете «вне-

дять» в роль, собственное «я»! И, пожалуйста, не стесняйтесь «якать»: в данном случае вы демонстрируете не бескультурье, наоборот - высокий уровень культуры профессионального отношения к своему делу. Так и «якайте», пересказывая «роман жизни» своего героя (своей героини). Так и говорите, к примеру, поставив себя в положение Хлестакова: «Я продулся в карты. Я не могу выехать к своему дядюшке. Я голодный, как бездомная собака. Меня приняли местные идиоты за столичную шишку, и я решил отыгаться»...

Чем больше вам будет удаваться такое «вживание» в роль, тем глубже будет ваше «погружение» в нее, тем скорее «срастется» с ней. И вот здесь-то более действенным помощником в этом процессе «взаимовыгодного сближения» для вас станет второй этап работы методом действенного анализа - этюдный метод!

ЭТЮДНЫЙ МЕТОД (анализ действиЕМ)

Теперь все свои «разведданные» о персонаже, о его жизни, полученные в результате «застольной разведки умом».

вы подвергаете проверке и разработке уже в условиях/ максимально приближенных к авторским (выгородки, реквизит и т.п.), то есть на сценической площадке, реальными (уже не мысленными) физическими действиями.

Коротенькая «историческая справка» -для сведения.

Создатели МХАТ, Станиславский и Немирович-Данченко, ввели новый репетиционный прием - «Застольный период» - уже при работе над своими пер-

выми спектаклями. Уже тогда возникли «Разведка умом» и «Роман жизни», как способы более глубокого познания пьесы, что немедленно сказалось на возросшем качестве спектаклей. Однако это, явно прогрессивное «начало новой театральной реформы», совершенно неожиданно для всех, вскоре повергло Станиславского в уныние: он почувствовал «однобокость, перекос, ограниченность этого приема и даже... опасность его применения».

Да, «застольный период», совместная умственная работа благотворно влияет на актер-

ский ансамбль - объединяет, повышает творческую активность, но... этого мало. И Станиславский делает очень важное открытие: «Работа за столом будоражит у артистов только психическое самочувствие. Но ведь связи между физической жизнью и духовной неразделимы. Следовательно, нельзя разъединять процесс творческого анализа внутреннего и внешнего поведения человека. Психическое действие и физическое связаны неразрывно!»

И появляется в «системе» новое понятие: «психофизическое самочувствие артиста, «артист-роли», и дополнительная ступень действенного анализа - «этюдный метод».

Вот как Станиславский определил что такое ЭТЮДНЫЙ МЕТОД: «Это — поиск артистом верного психофизического самочувствия персонажа на сценической площадке, но не в образе, не прикидываясь кем-то, не подлаживаясь под кого-то, а оставаясь самим собой, при этом действуя не текстом роли, а своими словами».

Таким образом, артист из «застольного аналитика», как бы со стороны изучавшего поведение своего персонажа, превращается в активно действующего, то есть сам становится действующим лицом, и уже невольно испытывает то психофизическое самочувствие, какое должен испытывать его персонаж в данных автором предлагаемых обстоятельствах. В этом прежде всего и заключается главная задача этюдного этапа работы действенным анализом, в этом и его огромное преимущество перед начальными репетициями с уже готовым, зазубренным текстом. «Зубрежные репетиции» Станиславский считал «преждевременными и вредными, потому что они приводят только к штампам».

«Лишь вооруженный своим пониманием произведения в целом и своего места в нем, актер имеет право переходить к авторскому тексту, - дополняет своего учителя М.О.Кнебель и сообщает основные правила этюдной работы: - Все этюды должны делаться исполнителем только на собственном импровизационном тексте. Это значит, что работа этюдным порядком ставит актера в условия, когда он до поры до времени подменяет слова автора свои-

110

ми словами, но обязательно сохраняет при этом авторские мысли... Тотчас после этюдной репетиции необходимо, чтобы актеры вновь перечитали репетировавшийся эпизод или сцену, проверяя авторским текстом все то, что было сделано в этюде».

Некоторые режиссеры и актеры, не понимая, недооценивая всех преимуществ этюдного метода, если еще с какой-то натяжкой, робко пытаются «этюдить» в современных пьесах, то в классических, считают они, подобное

«своеволие» недопустимо. Они очень заблуждаются. Станиславский, например, приступая к репетициям «Отелло», прежде всего, что сделал, отобрал у артистов текст, заставив говорить своими словами. Эксперимент удался на славу: у актеров не только речь стала значительно активнее, действенней, но зажила и заработала психофизика «артистороли». Объяснение: в этюдах быстрее и продуктивнее, более осознанно и эмоционально вскрываются сверхзадача и сквозное действие, как самой пьесы, так и каждого действующего лица, что и обеспечивает органический творческий подъем. Помните кредо Станиславского: «В нашем искусстве познать - значит чувствовать»! Поэтому не

iii

не следует нарушать органику взаимосвязи двух процессов - анализ действия за столом) и анализ действием (на сценической площадке), нельзя разрывать единство существования кизненно необходимых психического самочувствия и физического. далеко ли ускачеь на одной ноге? ^олго ли будеь испытывать интерес к рассказчику, довольно умному, но тшённому способности сопереживать гому, о ком и о чем он делится своим зпечатлением?

Надеюсь, что теоретическая основа тодного метода вполне ясна, и нам :ледует идти дальше. Но я предлагаю вделать небольшой перерыв, после которого и продолжим знакомство с •системой Станиславского». Воспользуйтесь паузой, оглянитесь на процден-1ый нами путь: зафиксируйте, что для зас стало новостью, событием из того, ITO вы узнали; отметьте также моменты/ в которых вы и «сами с ^сами», то есть «на уровне» и даже зыше.

А я еще раз, всего лишь простым
юречислением, напомним пройденные
темы в их естественной связи и
последовательности:

— главные принципы «системы
Станиславского»;

— практическое учение об
органических законах
творчества;

— что такое «метод действенного
анализа»?

— предлагаемые обстоятельства;

— автор и его эпоха;

— тема, идея, фабула;

— сюжет, сверхзадача, сквозное
действие;

— действие и событие,
контрдействие;

— события и факты;

— конфликт;

— виды событий;

— основные моменты действия;

— жанр;

— «роман жизни»;

— этюдный метод;

— психофизическое

самочувствие артистически.

Пройденные темы понадобятся нам,
по мере необходимости, и в
дальнейшей нашей работе, во второй
части.

из

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

ПРОДОЛЖАЕМ ЗНАКОМИТЬСЯ С «СИСТЕМОЙ СТАНИСПАВСКОГО»

Вот следующие элементы «системы»,
орые необходимы нам в
ьнейшей работе над ролью, над
таклем:

- сценическое действие;
- основные принципы сценичес-
кого действия;
- основные признаки сценичес-
кого действия;
- основные виды сценического
действия;
- метод простых физических
действий;
- психическое действие, его
виды и способы проявления;
- словесное действие;
- видение;
- подтекст;
- внутренний монолог;
- второй план;
- характер и «зерном, характер"
ность и приспособления;
- темпо-ритм;
- атмосфера;
- мизансцена и композиция.

Вели кто-нибудь из начинающих/
неосведомленных вдруг испугается

только от одного вида этого очередного списка, прошу - наберитесь терпения и постарайтесь пройти начатый вами творческий путь до конца: я ведь вас не в тупик веду, не омрачаю радость познания неверием в свои силы.

Хочу также надеяться, что и умудренные опытом, вполне уже осмысленно и самостоятельно действующие режиссеры и артисты тоже непременно пойдут со мной дальше: им не помешает освежить свою память, стряхнуть с личного корабля искусств штампованных ракушек, если они, не дай Бог, появились и тормозят его движение, а возможно, даже доведется познать и проложить новый курс к более дерзкой, этапной цели?

Ну, что ж, вперед!

СЦЕНИЧЕСКОЕ ДЕЙСТВИЕ

Это волевое стремление актера, направленное на партнера с целью

115

влиять на его поведение.

(Повторили - запомнили лучше).

Сила волевого стремления и его влияния (способы воздействия на партнера, будь они прямолинейные, физические, или тонкие/ психологические) зависят от цели, какая она (мелкая/ бытовая или глобальная, имеющая судьбоносное значение), то есть в разных случаях - разная степень проявления силы волевого стремления и способов влияния на партнера.

Конечно, здесь было бы уместно напомнить о значении предлагаемых обстоятельств, тех условий, в которых происходит данное, конкретное сценическое действие, о ведущем значении сверхзадачи и сквозного действия...

10, я надеюсь, вы не забыли о том, что
1ы «проходили» совсем недавно.

Еще следует обязательно отметить/
ИТО и партнер не безучастен. У него
х»же своя цель, своя линия поведения.
^сли действия двух персонажей
конфликтны, они - по Станиславскому
"образуют столкновение волей».

Примеров «гармонической сораз-
мерности» столкновения волевых уси-
лий («волей»), присущих, как правило,
классическим драмам, трагедиям/а так-
же примеров несоответствия (порой
иперболических) встречных волевых

усилий, свойственных иногда мело-
драмам, но - постоянно комедиям и
водевилям, вы, при желании, найдете,
вспомните с избытком. А теперь...

ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ СЦЕНИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ:

- смотреть и видеть;
- слушать и слышать;
- понимать и чувствовать.

Вот от этих, казалось бы, элемен-
тарных правил зависит умение обща-
ться - и в жизни, и на сцене. Чего уж
проще смотреть и видеть/ правда? А
вот однажды на занятиях по
актерскому мастерству я попросил сту-
дентов-первокурсников признаться, все
ли помнят, какого цвета глаза у их
матерей. Всего лишь половина курса
сразу, не задумываясь, ответила
«положительно». Значительная группа
долго вспоминала, но, к стыду своему,
так и не смогла ответить утвердитель-
но. Один студент и вовсе огорошил:

- Я не обращал внимания, может, и
не видел.
- Вы что, в глаза своей мамке ни

nasv не погмптпепи?

- Смотреть-то смотрен/ а вот... не помню.

Конечно, он смотрел в глаза матери, и неоднократно, только он не видел!

А представьте такой курьез на сцене. Эсмиральда впервые встречается с Квазимодо, а ведет себя так/ будто уже давно с ним знакома: ее не пугает уродство Квазимодо, у нее не возникает к нему ни толики сочувствия. Зригели, наверняка, так и ахнут, глядя на /родство Квазимодо: они, зрители/ ви-^ят! А Эсмиральда - стоит рядом с ним/ смотрит на него и тю-тю - не видит го! Да разве зрители поверят действиям, переживаниям такой «слепой» актрисы? А как тяжело актерам общаться

-ia сцене с такими «незрячими» партнерами?!

Вот пример, к каким «накладкам» приводит неумение или нежелание

•слушать и слышать».

В театре идет спектакль, первый акт. В комнату к «мужу» входит «жена» с чемоданом в руке.

- Ты добился своего - я ухожу от тебя! - совершенно убитая горем/ заявляет она.

- Я так и знал, что ты вернешься, - <ивает он «жене» . - Я же говорил, не 1роцдет и года/ как ты одумаешься!

Актриса от «глухоты» партнера в

шоке. Не знает, что делать.

- Чего мнешься? - он подходит к ней/ обнимает нехотя. - Располагайся/ приступай к обязанностям.

Тут актриса соображает/ что «муж» шпарит текст из финальной сцены. Отчаянно пытаясь спасти спектакль, она переходит на «открытый текст»:

- Ты что/ не слышишь меня, олух? Я ухожу! Я еще не вернулась! Ухо-о-жу-у! - кричит она, бедняжка/ совершенно не понимая, что происходит с партнером, и поглядывает за кулисы, прося помощи.

А партнер тихонечко и тоже «открытым текстом» добивает ее окончательно:

- Ты телевизор в холле не смотрела? Как там «Спартак»?

На следующий день актера вызвали на худсовет. Актер был в полном трансе, так сильно переживал - на нем, как говорится, лица не было! «Спартак» вчера проиграл - вот в чем дело! Вместо мольбы о пощаде, он выдвинул ультиматум: если еще раз поставят его спектакль в день, когда играет «Спартак», он уйдет из театра!

Без комментария.

Если рассмотренные нами выше принципы сценического действия являются, в большей степени, внешними

элементами актерской техники общения, то понимать и чувствовать - это сугубо внутренняя основа сценического общения. Она закладывается в период застольного анализа пьесы, обогащается и закрепляется в этюдном периоде работы. И чем сильнее в это время актер сумеет увлечь себя творческим процессом - разбудить и активизировать свое сознание/ приобщить к умственной аналитической работе сердце и душу, добиться, чтобы разум и чувство заработали в унисон - тем скорее и полнее он станет понимать и чувствовать.

Студенты, обучающиеся актерскому мастерству, актеры-новички должны крепко-накрепко запомнить (профессионалы уже давно убедились), что понимать и чувствовать - единый процесс как в жизни, так и в сценическом творчестве. У актера, овладевшего этим главнейшим принципом сценического общения, обязательно, непременно обостряются и зрение, и слух. Для этого необходимо постоянно совершенствовать свою внутреннюю и внешнюю технику сценического общения.

А теперь мы рассмотрим...

ДВА ОСНОВНЫХ ПРИЗНАКА СЦЕНИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ:

- волевое начало;
- наличие цели.

Здесь тоже, вроде бы, все ясно, как дважды два. Однако, считаю, не помешает, если мы немного углубимся в эту тему.

Что сразу мы можем и должны отметить? Волевое начало (воля) и наличие цели (цель) тоже находятся во взаимосвязи. Они взаимозависимы.

Чтобы добиться намеченной цели, человек должен проявить волевое усилие. Иначе говоря, волевое усилие всегда целенаправленно. Характер, напор и «объем» проявленных волевых усилий - в прямой зависимости от значимости цели, от условий (трудностей), которые потребуются преодолеть, прежде чем удастся добиться намеченной цели.

Цель может быть временной и «незначительной» (на одну сцену/ на один акт) и постоянной, «глобальной» (на весь спектакль - сразу вспомните о

сверхзадаче), достижение которой свершается в кульминации, в главном событии.

121

Возьмем Яго. Какую он преследует цель? На что направлены его волевые усилия? Отбить у командира красивую театуJKу? Простите/ кишка тонка, и Яго что понимает. Но может, он из чувства зависти/ от ревности потерял голову? Ничего подобного: его поступки говорят о том, что он все обдумывает заранее. Значит, голова у него на месте. А может, он, как всякий рядовой/ метит > генералы? Но мы знаем, Яго наивно-тью не страдает. Что же тогда еще можно предположить? Неужели здесь 'ешающее значение имеет расовая проблема? Ведь с точки зрения Яго, это ^е чудовищная несправедливость:

ерный генерал командует белыми
оплатами и офицерами, черный муж-
ина крадет белую девушку (Яго ведь
оначалу не знает/ что Дездемона сама
ежит к Отелло), и ему это сходит с
ук. Даже сенат принимает сторону
юрнокожего!»! Где же справедли-
зсть?!

Так неужели Яго берет на себя мис-
1ю борца за «утраченные нравы»? И
WТаег себя вправе совершать такие
грзкие поступки, причиняя страдания
^ в чем не повинным людям и, в кон-
2 концов, погубив их. Неужели это та
'о цель, на которую направлены все
'о гадкие волевые усилия?

А может, вы другим путем подойде-

те к решению поставленного мною во-
проса, обнаружите, что у Яго другая
цель? Тогда и волевые его усилия будут
восприняты вами иначе. Пройдитесь по
линии поведения Яго/ применяя метод
действенного анализа, поупражняйте

себя. Как говорил экстравагантный А.А.Гончаров: «Нет предела самосовершенствованию творческих натур. Только альпинисты, забравшись на свою вершину, могут почивать на ней, ликуя. Наши вершины бесконечны. Для нас в радость - сам процесс восхождения!»

Продолжим разговор о сценическом действии. Мы коснулись его основных принципов (смотреть и видеть, слушать и слышать, понимать и чувствовать) и основных признаков (волевое начало и наличие цели).

Логически закономерна следующая тема:

ОСНОВНЫЕ ВИДЫ СЦЕНИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ:

физическое действие и
психическое действие.

Мы их объединили не случайно: они неразделимы/ но - и это очень важно знать - только в части психофизического самочувствия.

Дело в том/ что само психическое действие не может быть выражено физически. Один человек на другого человека может воздействовать только физически. Психически воздействовать друг на друга не могут даже здоровые люди. Так утверждают ученые.

А Станиславский утверждает, что психическое действие существует, что есть даже виды психического действия.

- Странно, - возникает недоумение/ у человека нет возможности действовать психически, однако психическое действие - по Станиславскому - есть. Как это понимать?

Разберемся. Начнем с определения аниславского:

«Физическое действие — это едство для выполнения психического действия».

Слишком лаконично? Но давайте осуждать, попробуем расширить эту юничную формулировку. Допустим:

— физическое действие - это внешняя форма проявления внут-

ренного. психического состояния...

(желания, стремления). Так?

- Так и есть/ - подтвердит Станиславский. - В жизни, как правило, психическое состояние оказывает решающее влияние на физическое действие.

- А наоборот, чтобы физическое действие влияло на психическое, такое возможно?

А.А.Гончаров, в своей обычной манере/ с легкой иронией и сарказмом, на подобный вопрос однажды ответил так:

- Не имеет значение, кто сверху. В паре всегда взаимодействуют на равных оба партнера.

В подтверждение гончаровского «афоризма» - короткий пример из итальянского фильма.

Перед зеркалом, криво висящим всего лишь на одном гвозде/ стоит смазливая молоденькая особа; она в ночной прозрачной рубашке, снимает с лица уже «взбитый» вазелином макияж, мурлычет песенку/ дразняще поглядывая в сторону.

Б широкой, раскидистой постели/
будто взятой на прокат из эпохи Ре-
нессанса/ не спуская с особы жадных
глаз, нетерпеливо ерзает усатый мужи-
чок, слюняво попыхивая длиннющей
сигарой...

Но вот от его сигары остается уже
зсего лишь малюсенький «бычок», ко-
горый обжигает ему губы. Он свирепо
'асит его в пепельнице и ударяет кула-
юм по стене.

Висящее на стене зеркало еще
юльше сдвигается в сторону; оно так
юрекосилось, что вынуждена переко-
:иться и молодая особа, чтобы прино-
>овиться к нему/ к своему тоже пере-
юшенному отражению/ причем она
делает это нарочито вызывающе.

Мужчина, выпучив глаза, вскакива-
т/ подбегает к особе и толкает ее на
юстель.

Особа/ прикрыв руками вывалив-
лился поверх рубашки массивные гру-
и, кричит ультимативно:

- Пока не прибьешь зеркало - ни
іагу ко мне! - и показывает ему язык.

- Да больно ты нужна, мартышка! -
разъяренный мужчина швыряет пе-

ельницей в зеркало -дребезги!
Она хватает коробку с его любимы-

и сигарами - и выбрасывает ее в ок-
о:

- Ты на себя посмотри/ урод! - и
эрчит ему страшную рожу.

Мужчина повержен: он мгновенно
-«икает, виновато застегивает на вы-
ирающем животе пижаму, плачет и/
выркая носом, жалобно клянясь ма-

мой, обещает убить особу.

Особа по-кошачьи подходит к нему, гладит-царапает ноготками его лысину и тоже клянется, мурлыча, что за нее отомстит папа.

Окончательное примирение, как вы догадываетесь, происходит в постели.

Я специально привел такую сценку - «незатейливую по драматургии», но для нашей темы подходящую, «наглядно» демонстрирующую взаимозависимость психических и физических действий/ когда психическое действие провоцирует соответствующее физическое действие, и наоборот - физическое вызывает соответствующее психическое действие.

Чувство - капризно. Это очень тонкий «инструмент психотехники». Ведь не секрет/ бывают случаи, когда у артистов на репетиции (случается и во время спектакля) вдруг «пропадает» чувство, или вовсе «не хочет появляться».

«Возьмите за правило, - советует Станиславский/ - Не ждать чувства, а действовать, и верное физическое действие вызовет верное чувство, верное психическое действие».

Это правило и «обосновало» - «метод простых физических действий». Вот почему:

«Физическое действие - это прием актерской психотехники. - объясняет Станиславский. - От жизни человеческого тела - к жизни человеческого духа роли».

- Прекрасно! - благодарим мы Станиславского за простоту изложения сложных понятий и делаем предвари-

тельные выводы.

Итак, нам уже известно: психическое самочувствие влияет на физическое, точнее - психическое состояние человека вызывает у него ответную физическую реакцию. Таким образом, вполне будет логично, если мы скажем, что «психическое» самым непосредственным образом действует на «физическое». Подчеркнем: действует! Значит, Станиславский был прав, вводя в свою методику такое понятия, как «психическое действие».

ВИДЫ И СПОСОБЫ ПРОЯВЛЕНИЯ ПСИХИЧЕСКИХ ДЕЙСТВИЙ

зависят от объекта воздействия и

средств, при помощи которых осуществляется психическое действие.

ч?»

В зависимости от объекта ПСИХические действия делятся на внешние и внутренние.

Внешние - направлены на внешний объект/ на партнера, на его сознание целью изменить его (это мы уже усвоили).

Внутренние - направлены на собственное сознание (взвинтить себя если это требуется, или подавить излишнюю нервозность...).

Особо следует отметить, что именно внутреннее, психическое действие определяет актерскую способность думать на сцене, в кадре, что разительно отличает мастера от ремесленника. Этой теме мы коснемся более подробно, когда подойдем к «внутреннему монологу».

Теперь рассмотрим, какими могут быть психические действия.

В зависимости от средств и;

выражения (физических) они могут быть мимическими и словесными.

Мимические средства выражения

в свою очередь подразделяются:

на мимику действия и
на мимику чувств.

Их различие - в волевом происхождении

«мимики действия» и непроизвольном характере проявления мимики чувств».

Мимика действия - результат волевого усилия, когда актер сознательно хочет повлиять на партнера (укорить, одобрить...), но при этом не пользуясь текстом/ лишь мимикой лица, глаз (подмигнуть, улыбнуться/ надуть губы...)

Мимика чувств - рождается произвольно, подсознательно, поэтому и проявляется так же произвольно, без волевого усилия. Помните, что отражается на лице человека, когда он неожиданно пугался или испытал «нечаянную радость».

Мимика чувств/ ее выразительность имеют очень большое значение, особенно во «внутренних монологах», в паузах молчания»!

А теперь -

СЛОВЕСНОЕ ДЕЙСТВИЕ !

Почему я поставил восклицательный знак? Потому что Станиславский придавал словесному действию особое значение:

«Словесное действие — есть выс-

шая форма сценического действия, сценического общения... Слово — выразитель мысли, самое эффективное средство воздействия на сознание собеседника, партнера»», - и советовал:

«Прежде всего, нужно знать, чего добиваешься от партнера. При этом мысли превращаются в целеустремленное словесное действие, действие разбудит темперамент, чувства, и речь из рассудочной превратится в эмоциональную».

И еще, он уточнял:

«Говорить - значит «рисовать зрительные образы»», поэтому нужно говорить не столько уху/ сколько глазу , чтобы человек/ с которым вы общаетесь, посмотрел на то/ что вам нужно, вашими глазами/ чтобы он стал видеть события так, как их видите вы, как вы этого хотите». Остается добавить: на что и должно быть направлено ваше волевое усилие. Однако, вызывать у партнера определенные «зрительные образы» вы сможете лишь в том случае, когда сами будете их «видеть» своим «внутренним взором»». Только при этом условии, вы, действуя словами/ будете добиваться цели. В противном случае - вы всего-навсего «молотите текст»»/ бросаете «слова-пустышки» и,

начит/ бездействуете.

Важно и «умение слушать» (процесс осприятия текста/ слов/ произносимых партнером). Как это происходит в жизни?

«Когда мы слушаем партнера, - на-эдим объяснение у М.О.Кнебель, - то начала, в первые секунды, воспринимаем его слова как бы «механически» -

нами, на слух, а уж потом «видим» услышанное своим «внутренним взором».

По существу, если коротко и просто, можно сформулировать такое правило:

1ЛО:

говорить — значит рисовать зрительные образы партнеру,

слушать — значит видеть то, о чем говорит партнер.

А это означает, что мы уже внедряем во «владения» следующего элемента психотехники:

Если «смотреть и видеть» - (в большей степени) внешний элемент сценического общения, то есть проявляется

внешне, когда артист реально видит

реально происходящее на сцене, то видение - исключительно психологический, внутренний процесс, возникающий в сознании, в эмоциональной памяти артиста, причем только в том случае, когда включается воображение и его постоянный спутник - «внутренний взор».

«Актеру, прежде чем получить право на видение, - напутствует Станиславский как педагог-практик, - необходимо провести огромную подготовительную работу». Имеется в виду анализ действия и анализ действия. Только после того, как артист досконально изучил предлагаемые обстоятельства пьесы, безошибочно определил сверхзадачу, сквозное действие, основные крупные события и наверняка «попал» в характер персонажа/ исходя из его поступков, когда актеру уже начинается «греться образ» - значит настала пора включать видение, которое теперь будет работать безошибочно.

Бот почему Станиславский утверждал:

«Видение - это закон образного мышления актера на сцене. •• без образного мышления нет искусства!»»

Что еще нужно взять у Станиславского о видении? Перечислю самое необходимое:

- природа сценического видения аналогична жизненной способности человека: видеть то, о чем говоришь;
- видение опирается на опыт, на количество и качество жизненных наблюдений;
- видение должно быть содержательным, ярким, а эмоциональная память/ с ним связанная/ - темпераментной, сильной, способной вновь и вновь захватывать и увлекать/ будоража внутреннее, психическое состояние;
- эмоциональная память - верный помощник видения/ испытанное, пробитое чувство, оставившее неизгладимый след, впечатление в сознании человека, способное при воспоминании авторно заставить человека пережить тучившееся;
- видение обуславливает органичность психического самочувствия и ювесного действия;
- текст роли от повторения приедается, и смысл его тускнеет, теряется/ а здение от повтора обогащается, ставится ярче, сильнее. Поэтому следуют: текст фиксировать видением и говорить о том, что видишь, мыслью - ювами;
- необходимо тренировать видение [дельных моментов роли, постепенно скапливать эти видения, логически и ^следовательно создавать зрительные

образы, «киноленту роли», при этом нельзя допускать/ чтобы лента видения обрывалась. Только тогда у артиста возникнет ощущение магического «Я - есмь!»

Специально для режиссеров хочу процитировать приверженца «системы» Андрея Михайловича Лобанова:

«Одного видения режиссеру мало - оно похоже на сон: вижу ясно во сне, что схватил зубами жар-птицу, -- проснулся, а во рту перо от подушки. Нужно еще видение спектакля реализовать через работу с актерами, добиться, чтобы твоим видением практически были заражены актеры, а потом и зрительный зал, которому нет дела до твоих сновидений».

Таким был требовательным Лобанов/ такое серьезное значение придавал видению и его практическому применению.

Вспомним из истории МХАТа, как самозабвенно работали его основатели - и режиссеры и артисты, как они начинали. Сами создавали свой театр (шили костюмы, ладили декорации/ собирали по домам реквизит), «создавали» и самих себя - осваивали новую, тогда еще «непредсказуемую», с трудом воспринимаемую, «методологию» Станиславского, постоянно устраивали «<по-

135

ходы в жизнь». Взять хотя бы посещение «ночлежных номеров» Хитровки - во время работы над пьесой М.Горького «На дне». Что они там искали, что хотели «подглядеть»? Условия жизни «на дне»? Костюмы, грим? Петь только. После премьеры спектакля восторженная пресса в первую очередь отмечала «невиданную доселе психологическую глубину актерской

игры»? Можно смело предположить/ какой действительно глубокий след оставила в сознании артистов та «экскурсия» на Хитровку, как творчески она обогатила их/ сколько видений и зрительных образов они собрали в копилку своей эмоциональной памяти.

«Там/ на Хитровке, - вспоминал Станиславский, - мы «нашли» духовную сущность/ внутренний смысл пьесы - свобода во что бы то ни стало!»

Вот какое основополагающее значение имеют «жизненные образы». Возможно ли без них создание правдивых образа-роли и образа спектакля? Будут ли эти образы наполнены жизненной органикой, смогут ли они эмоционально воздействовать на зрителя?

«Без видения, - говорила Мария Осиповна Кнебель/ - искусство обречено быть формальным, безжизненным. Без него «внутренний экран» пуст, тускнеет «зеркало души» и/ как следст-

36

вие, гаснет «жизнь человеческого духа» роли. Творческий человек не имеет права «просто так» ходить по улице. Постоянно всматривайтесь в жизнь, не отворачивайтесь от чужого горя, сопереживайте. Иначе - ваша душа очерствеет, и тогда вы не сможете/ (лишите себя права) быть на сцене, даже в кукольном театре, даже спрятавшись за ширму».

Недавно мне позвонила актриса, в прошлом - моя ученица, и поведала о своей беде:

- Я совершенно не могу играть Катерину. Тяну роль, как скрипучую тяжелую телегу. А в финале - готова провалиться от стыда! Ничего не вижу, кроме бороды Тихона, и та меня раз-

дражает! Я должна покаяться перед ним, а мне не стыдно, мне и в голову не идет, как ему тяжело. Я мечтаю - лишь бы поскорее броситься с обрыва!.. Я стала злой, бесчувственной, безразличной к людям!.. Мне нужно уйти из театра?..

В этом телефонном монологе все восклицательные знаки поставил я. В финальном монологе Катерины из «Грозы» почти каж-

дую ее фразу Островский заканчивает именно знаком восклицания. Но у звонившей актрисы их не было. Она говорила о своей беде без всякого сострадания к себе, холодно, рационально... Мое молчание слишком затягивалось: я не знал, что ей посоветовать. Если бы она произнесла свой монолог с теми восклицательными знаками/ которые я поставил, тогда и раздумывать не надо было: она полна энергии, чувств/ ей стоит лишь «разрядиться», «встряхнуться» - и все образуется. Но она ведь честно призналась, что «стала злой, бесчувственной, безразличной к людям». Неужели - тупик, пустота? Может, она права, она ведь лучше себя знает. Может, действительно ей нужно уйти из театра?

- Но я без театра погибну, - пролепетала она совсем тусклым голосом: угадала или «подслушала» мой внутренний монолог.

- Вы паникер, безвольный человек! - вдруг я чуть не закричал на нее: наверное, хотел спровоцировать агрессивность,

задеть ее самолюбие. - А ваш

опыт, мастерство?! А ваши «закрома», «сусеки»?! Вы давно туда не заглядывали, или они опустели?

- Вы имеете в виду закрома нашей Родины? - съехидничала она, при этом голосок ее уже зазвучал покрепче.

- Молодчина! - как можно веселее похвалил я ее.

- Ну и ну! - она даже хохотнула. - Я взываю о помощи - что мне делать? Я вам про «жить не хочу», а вы почему-то веселитесь!

Тут я и в самом деле разве-
селился:

- Бросайте вы этот театр к черту! Купите ларек и займитесь продажей!

- Что-о? - пришла она в ужас.

А я сделал вид, будто она заинтересовалась моим предложением.

- Что продавать? Да мало ли?! Скажем, все созданные вами образы - с приложением фотографий. Можно пустить с молотка и элементы актерской

психотехники/ заодно и характер - они вам тоже больше не понадобятся!

- Зря стараетесь зацепить меня за живое. Внутри у меня все высохло - пустота. Я - мумия, вот кто я!

Но я и хотел зацепит ее за живое;

- Тогда берите в охапку эту мумию и прямиком на кладбище. Похороните ее добросовестно, облейте слезами/ и, потрясенная горем, с возрожденными чувствами, вечером реанимируете и свою Катерину!

Все-таки я был склонен думать, что она устала не от жизни, она устала... штамповать свою Катерину. Она уже не испытывала на спектаклях ни с чем не сравнимое подсознательное чувство удовлетворения: «Я могу! Я умею!» Долго играя эту роль, актриса не пополняла свои внутренние актерские «запасы», не углубляла подтексты, не обновляла видения. В результате - закономерные последствия: притуплялся текст/ угасал «внутренний взор», она с каждым спектаклем все хуже и

хуже видела своих партнеров, они стали ее раздражать, злить. А злость губительно действует на творческое состояние. Это и почувствовала актриса, и, как оказалось, вовремя.

Знаете, что она сказала в ответ на мое предложение - отвезти мумию на кладбище?

- Ах, вот где мое место?! Благодарны вам за совет! На том прощайте!

- Да неужто не услышу я вас больше? - хотел и я ее подкупить, но в трубке уже пиликали короткие гудки.

Она позвонила на второй день поздно вечером. Я понял - после «Грозы». И вновь произнесла монолог. Но какой!

- Господи, если бы вы знали, что я пережила, испытала! - трепетал от счастья ее красивый грудной голос. - Мне сказали, что сегодня я играла Катерину... как никогда!

И она рассказала/ как и чем она «оживила» себя. Вот ее второй монолог:

- Наверно, я ждала... вы по головке меня погладите. А вы,

как все, отмахнулись от меня. Так мне сперва показалось. А потом слышу... кто-то внутри меня... кричит мне: дура, дура! Он же хотел встряхнуть твою душевную заводь, которая давным-давно застоялась, как болото, и ряской покрылась! Ох, как я тут взвилась/ как стала себя бичевать-хлестать! Раньше-то жалела себя, родимую. Потому и замкнулась, в себя ушла. Вокруг столько вранья, хамства! Люди так опустили, обнаглели - пьют, воруют! Они и в театр приходят - кто с водкой, кто с «мобильником», в зале - бульканье и трезвоны! А ты играй для них/ «прикидывайся»! Вот меня злость и обуяла! Я ведь всех - и зрителей и артистов - всех в одну кучу! Как жить-то, думаю, среди вас таких? - она горько, открыто плакала. - После разговора с вами всю ночь самоедством занималась, всю свою жизнь переворошила. Много всего у меня было - и хорошего, и плохого. Но оказалось/ что хорошего-то больше! И не развалина я еще/ а раскисла/ как квашня! Тут про мумию вспомнила. Только не смейтесь. Воб-

щем, утром я на кладбище по-

ехала. А там я еще ни разу не была: родные-то мои, слава Богу, все живы. Понимаете меня? Чужого горя я ведь вблизи-то не видела... Вот и сейчас, говорю с вами/ а перед глазами...

Ее рассказ был очень эмоционален. Я лишь фабульно изложу то/ что она увидела/ что/ в результате, пережила, что вынесла для себя.

На кладбище хоронили целый взвод молодых пареньков/ убитых на чеченской войне. Ритуал прощания с погибшими солдатами нынче всем знаком:

почти каждый день мы это видим по телевидению. Видела и актриса. Но - простите и не считите за кощунство - «живьем» такое массовое горе предстало пред ней во всем своем драматизме впервые.

Выстроились в ряд... двадцать три могилы, возле них - двадцать три гроба. Траурные венки, траурная музыка... Плачут матери и отцы, жены и невесты, плачут стоящие в ритуальном карауле солдаты/ еще не побывавшие на войне, плачут их

143

командиры...

Она (актриса) увидела не сценическое, не поддельное, а действительно горе во всей своей реальности. Ей показалось, что сюда, на это кладбище пришли сегодня все-все живые люди/ все сняли шапки и склонили головы, словно прощания просят у погибших... И она (актриса) в их числе...

А вечером, в театре она играет свою Катерину, как еще никогда не играла.

Вот он, «загадочный парадокс» творческой профессии:

потрясенный горем человек... создает шедевр! Оглухший Бетховен - знаменитую «Лунную сонату», великий русский художник Крамской/ через неделю после смерти своего ребенка, встает за мольберт и пишет картину высочайшего живописного мастерства - «Неутешное горе».

И опять прошу извинить меня за вероятную жестокость суждения: видимо (или все-таки), творческие люди «нуждаются» в эмоциональных ударах, даже если эти удары по своему содержанию «отрицательно заря-

жены». Вам не кажется странным утверждение Ф.М. Достоевского, что «писателю нужно столько счастья, сколько и несчастья»? Неужели несчастье стимулирует творчество? Немного смягчим суждение: а может, не сам факт несчастья является «допингом» творчества, а чувства, пережитые по его поводу?

Вот что записал в своем дневнике П.И. Чайковский, закончив работу над финальной картиной «Пиковой дамы»:

«Ужасно плакал, когда Германн испустил дух!»

Флоберу, например, когда описывал сцену самоубийства Эммы Бовари, показалось, что он тоже отравился: так отчет-

ливо он ощутил на языке вкус мышьяка.

И совсем печальные примеры: Москвин умер на сцене во время спектакля, играя Ивана Грозного, Добронравов - царя Федора. Есть и более «современные примеры»...

Какая жестокая цена за радость творческого вдохновения, за полноту эмоций и физических затрат, за взволнованные внут-

14S

рение монологи/ за яркое видение...

Но не будем на мрачной ноте заканчивать эту тему - видение. Обратимся к примеру, щадящему нашу нервную систему.

Вот строки из «Героя нашего времени» М.Ю.Пермонта:

«Уж солнце начинало прятаться за
неговой хребет/ когда я въехал в
Айшаурскую долину... Со всех сторон
оры неприступные/ красноватые
калы, обвешанные зеленым плющом и
венчанные купами чинар, желтые
брывы, исчерченные промоинами/ а
ам высоко-высоко золотая бахрома
негов, а внизу Арагва, обнявшись с
ругой безымянной речкой, шумно
ырывающейся из черного, полного
глою ущелья, тянется серебряною
итью и сверкает, как змея своей
ешуею»».

Читая эти строки, уверен, вы полне отчетливо представляете (види-
и!) воссозданную автором «картину». воссозданную» - потому что
арисовал» он ее, уже находясь не в элине/ а в домашней обстановке. Так UWM же сильным и ярким вообра-

ением, видением владел Пермонтов,

если, воздействуя на нас не напрямую,
всего лишь посредством печатного
слова/ сумел «разбудить» нашу фанта-
зию, «включить» наш «внутренний
взор», создать «зрительные образы»!

А Пушкин, помните? Он же не сидя
в театральной ложе описывает, как
танцует Истомина, как и с кем обща-
ется Онегин,¹ но мы прекрасно все это
видим, будто сами в это время нахо-
димся в театре и являемся свидетеля-
ми, запечатленной пером Пушкина,
сцены.

Вот какое огромное значение имеет
видение в творческом деле, и добавлю
- без преувеличения - особенно в сце-
ническом!

Завершая разговор о видении, еще
раз повторим в назидание себе: не
позволять дремать своим чувствам,
постоянно наблюдать жизнь,
фиксировать увиденное, вызванные им
впечатления, «обрабатывать» их,
формировать в «зрительные образы» и
откладывать в «кладовой» эмоцио-
нальной памяти, чтобы по мере
надобности всегда можно было ими
воспользоваться.

/1дя этого нужно изучать и
постоянно осваивать на практике

147

органические законы творчества/
развивать свои природные способ-
ности/ чему «система Станиславского» и
способствует, учит.

Прежде чем перейти к
следующему разделу, хочу
признаться: меня поначалу
немного смутило вот какое об-
стоятельство. После «словесно-
го действия», где мы справед-

ливо обратили внимание на то/ как нужно действовать актеру своим текстом и как воспринимать текст партнера, мы как-то незаметно перешли к видению/ миновав подтекст. Но, «прокрутив киноленту» нашего общения, я понял, почему так произошло. Конечно, если идти по логике внешнего развития знакомства с «системой» и ее элементами, тогда я должен был последовать формально принятой очередности: за «текстом» - «подтекст». По меня «занесло» вперед, что и смутило. Теперь же, еще раз проанализировав, почему я поступил именно так, мне кажется, что мои действия были правомерны, так как новые предла-

гаемые обстоятельства нашего общения (потребность в немедленном знакомстве с видением) соответственно потребовали немедленного освоения этой новой темы.

Ну, а теперь -

ПОДТЕКСТ

Сразу дадим определение, позаимствовав его у Станиславского:

«В реальной жизни и в высокохудожественных произведениях скрытое содержание каждой фразы всегда богаче прямого логического смысла. Скрытое содержание текста - это и есть подтекст... Веди текст определяет - что говорить, то подтекст определяет истинный смысл сказанных слов, словесного действия».

Вот так, как всегда у Станиславского, лаконично и ясно.

А вот немного посложнее, но тоже вполне доступные для понимания, определения:

- подтекст - это явная, внутренне ощущаемая «жизнь человеческого ду-

лпп

ха» роли/ которая непрерывно течет под словами текста, все время оправдывая и оживляя их;

- подтекст - это то/ что заставляет нас говорить слова роли;

- подтекст артистической роли определяет и наполняет отношение говорящего к тому, кому он говорит и к тому, о чем он говорит.

И уже чисто практические подсказки.

Из разряда улавливаемых на лету:

- подтекст находится в прямой зависимости не только от характера персонажа, но и от характера предлагаемых обстоятельств/ от характера событий и т.п.

- подтекст первой фразы может быть прямым текстом последующей фразы, фраз...

Из разряда усваиваемых в результате кропотливого психофизического анализа, проделанного над ролью, пьесой за столом и на сценической площадке:

То, что в области действия называется сквозным действием, то в области речи мы называем подтекстом.

Не надо заучивать эти понятия и определения (это я - новичкам), пытаемся их понять и почувствовать, по-

вествовать и понять.

Поцдем от простого к сложному,
как рекомендует Станиславский.

Вот пример, пока простейший - для
скорости проникновения в его суть.

- Ах, какая музейная чистота и по-
рядок у вас! - говорит сосед, войдя в
вашу квартиру.

А в вашей квартире полным ходом
идет ремонт; ободраны обои, забрыз-
ганы известкой валяющиеся на полу
газеты, мебель друг на дружке, укры-
тая всевозможным тряпьем, одним
словом, кавардак и грязь - естествен-
ные доказательства квартирному ре-
монта, тем более, если вы, в целях
экономии, его осуществляете сами
своими подручными средствами.

Так вот, разве сосед не видит этот
беспорядок, разве не понимает, чем он
вызван? И видит, и понимает. Однако
говорит, как вам кажется, невпопад.
Почему? За его словами скрывается
какой-то иной смысл? Правильно. И ес-
ли бы вы, когда сосед произносил свой
текст, слушали его внимательно, вы
непременно бы услышали интонацию
(как был сказан текст), и по ней поня-
ли бы/ что сосед, допустим, настроен
добродушно - он вам сочувствует, или
- иронизирует: «ишь/ какой грязнуля,
неумеха», то есть вы уловили бы под-
текст сказанной соседом фразы.

151

Я уже говорил/ что приведенный
пример - упрощенное понимание и ис-
пользование подтекста. Заключается
он в простейшем «приеме контраста»:

говоря, наоборот, для остроты впе-
чатления - большого ума не требуется.
Таких примеров масса в современных
спектаклях, в кинофильмах. Подобные

элементарные «контрастные подтексты» словесного и физического действия стали уже расхожими штампами. Ну, допустим: ОНА истерически кричит, что ненавидит ЕГО, готова убить скорородкой, замахивается и тут же/ без малейшей психологической паузы/ без какой-либо оценки своего поступка, бросается ЕМУ на шею и/ уже счастливо улыбаясь/ тараторит словесный примитив, но зато как органично: «Я же люблю тебя, дурачок, ох, как я люблю тебя/ ты даже не знаешь, как я люблю тебя, любимый, любимый!»

На самом деле смысл подтекста и его применение - по Станиславскому - гораздо глубже и значительнее.

В доказательство приведу небольшой фрагмент режиссерского анализа из книги Анатолия Васильевича Эфроса «Профессия: режиссер».

<«В первом акте Астров жалуется, что жизнь его засосала, что он стал чужаком, что он ничего не хочет/ никого не любит.

152

И Войницкий зевает, выходит с сонным, помятым лицом. Весь акт он стонет, что ему тоскливо и скучно.

Все говорят обо всем впрямую, не прячась, но в чем же подтекст, тот самый подтекст, который как будто так важен у Чехова?

Может быть, все это чушь, и надо впрямую играть и эту зевоту/ и эти чуждачества от тоски...

Ведь эта скука и эта тоска так очевидны. Но суть как раз в том, что им не скучно сегодня.

Ибо - Елена Андреевна!
Подтекст как раз в том, что Астров

и Войницкий сознают: их сегодня страшно волнует что-то!

Одно дело - болтать о тоске в пустую. Другое же дело, когда случится этот приезд, появление женщины, запах ее, эта новизна ощущений...

Они мгновенно ожили, они взволнованы, взбудоражены. Этот подъем и есть подтекст, и в этом подтексте - вся драма, ибо ему, подъему, суждено оборваться. И вот тогда возникает тоска, только гораздо страшнее прежней...»

А вот пример/ как Андрей Михайлович Лобанов вскрывает подтекст Серебрякова в той же пьесе Чехова «Дядя Ваня».

153

- Что такое речь Серебрякова? - :прашивает он исполнителя этой роли. Однако неожиданно (а так ли уж неожиданно?) задает следующий вопрос, казалось бы, совсем на другую тему: - 1 все же, за что стреляют в Серебрякова? Ведь не за то, что он бездарен! ^сли стрелять в бездарность/ можно юрестрелять много народу. Серебряков должен быть в первых актах сыгран так, чтобы заслужить себе пулю... вообще он очень практичный человек. болезнь у него есть, конечно, но главное - использование болезни в своих интересах.

Эгоизм/ для которого характерно: «я юлею, значит, все должны болеть».

Вот это, лобановское «самооправдание» Серебрякова, ставшее опорой ^сех «выступлений» персонажа по всей пьесе, очень убедительно подтверждает важнейший акцент Станиславского:

То, что в области действия называется жвозным действием, то в области речи

лы называем подтекстом».

Для разрядки. Лобанов даже беспокоился о «подтексте зрителя», о его •внутреннем монологе»: «Надо чтобы зыстрел дяди Вани в Серебрякова был бы для всех облегчением, чтобы зритель подумал: «Жаль, что мимо».

Полагаю, достаточно примеров. Но юдводить итоги по подтексту не бу-

дем. Как мы уже знаем, все элементы «системы» находятся в постоянном взаимодействии и взаимосвязи. Следовательно, в процессе знакомства с другими элементами мы еще не раз встретимся и с подтекстом.

Ближе всех к подтексту -

ВНУТРЕННИЙ МОНОПОГ

Начнем эту тему шутя. Предлагаю вашему вниманию фрагмент театрального капустника 70-х годов.

- На вид такой вы умный, а молчите.

- Я разговариваю, юный незнакомец.

-?

- Сам с собою.

-??

- Люблю поговорить я с умным человеком, как только что заметили вы справедливо.

???

- По вашему психофизическому состоянию я понимаю, вы с курса первого, не выше, и

внутреннего монолога не касались.

155

- О/ что я слышу! Он вам знаком? Я тоже жажду знать!

- За знаниями - к «системе Станиславского», и к Кнебель - мастеру его ученья.

- О, кто такие? Почему не знаю?

- Какой позор!

- Но я хочу...

- Сомкни уста/ наивный, желторотый неуч! Не ровен час, убью тебя при помощи простых физических приспособлений!

- О/ пощадите! Я объяснюсь...

- Довольно, говорливый! Словесное общение с тобой гнетет меня, а мне же по нутру/ как творческой натуре, внутри себя охота быть, в себя и ухожу, во внутренний свой монолог, что значит - в думы погружаюсь...

Человек всегда думает. Даже тогда, когда он думает, что не думает - отдыхает, спит. Но мозг всегда работает, как утверждают ученые, и когда человек спит - мозг не отключается полностью.

Человек - постоянно думающее существо. Когда человек думает - он

мыслит, он мысленно разговаривает сам с собой или мысленно ведет диалог с партнером. Согласны? Тогда и мы за знаниями вновь обратимся к «системе

Станиславского» и к Кнебель - мастеру его ученья.

«Внутренний монолог - это внутренняя жизнь «человеческого духа артистический»^ - Станиславский верен себе, он упрямо внедряет профессиональную терминологию. - Это умение думать, как думает персонажи, - вот необходимое условие, позволяющее актеру владеть и успешно пользоваться внутренним монологом.

«Только в том случае, - вторит своему учителю Кнебель, - когда у актера на сцене, как у всякого человека в жизни, кроме тех слов, что он произносит, будут возникать слова и мысли, не высказанные вслух (а они не могут не возникать, если человек воспринимает окружающее), - только в таком случае актер добьется подлинно органического существования в предлагаемых обстоятельствах пьесы н.

И вот их советы, Станиславского и Кнебель: не забывать, всегда помнить, что внутренний монолог

— невозможен без знания артистом

157

природы характера своего персонажа/ его мировоззрения, мироощущения, его сверхзадачи и т.д.;

- всегда связан с процессом общения, с процессом оценки происходящего, с сопоставлением своей точки зрения с высказанными мыслями партнеров;

- всегда эмоционален, органически связан с психофизическим самочувствием;

- пособие вживанию в роль,

перевоплощению в образ.

М.О.Кнебель учила «уделять пристальное внимание не только тексту внутреннего монолога, но и его предлагаемым обстоятельствам», в данном случае - психофизическому самочувствию персонажа/ и в качестве «подходящего примера» приводила фрагмент эпизода из повести М.Горького «Мать», когда Ниловна обнаруживает, что за ней следят шпики.

«Попалась?» - спросила она себя. А в следующий миг ответила/ вздрагивая:

«Может быть/ еще нет...»

И тут же, сделав над собой усилие/ строго сказала: «Попалась!»

Оглядывалась и ничего не видела/ а мысли одна за другою искрами вспыхивали и гасли в ее мозгу.

«Оставить чемодан, - уйти?»

158

Но более ярко мелькнула другая искра: «Сыновнее слово бросить? В такие руки...» Она прижала к себе чемодан.

«А - с ним уйти?.. Бежать...»

Эти мысли казались ей чужими, точно их кто-то извне насильно втыкал в нее. Они ее жгли, ожоги их больно кололи мозг/ хлестали по сердцу, как огненные нити... Она погасила все эти хитрые, маленькие, слабые огоньки, повелительно сказав себе: «Стыдись!»

Ей сразу стало лучше, и она совсем окрепла, добавив: «Не позорь сына-то!»

Безусловно, внутренние монологи, прописанные авторами, вслух произносимые артистами, помогают читателям, зрителям глубже «проникнуть в психо-

физическое состояние персонажей», познать их характеры, понять их поступки.

Известный своей «тривиальностью» прием «озвучивания» внутреннего монолога, используемый в комедиях, водевилях, когда персонажи открыто сообщают зрителям о своих переживаниях, о дальнейших своих действиях/ - настолько прост и ясен, что не нуждается в «подробном исследовании».

А вот внутренний монолог «закрытого типа», когда у персонажа-артиста, «кроме тех слов, что он произносит, возникают слова и мысли, не высказанные вслух», - этот монолог

159

является сложнейшим элементом актерской психотехники и потому требует к себе более «проникновенного» отношения.

Но прежде вспомним о приобретенных знаниях/ скажем скромнее - тот путь, который мы уже проделали, двигаясь в избранном направлении, как от казавшихся нам простых понятий «смотреть и видеть»/ «слушать и слышать», «понимать и чувствовать» мы, последовательно познавая «систему», подошли к более высоким категориям актерской психотехники - «рисовать зрительные образы», «видеть внутренним взором». А если еще добавить в этот ряд «волевое усилие, соразмерное целенаправленному действию»? А «видение»? А «подтекст»?

Я напомнил вам об этих элементах, с которыми мы уже познакомились, конечно же, не без умысла: они сейчас очень нам понадобятся, в том числе и внутреннее психическое действие - действие, направленное внутрь себя/ на свое собственное сознание.

К сожалению, правила нашего общения не дают нам возможности подкреплять теорию практикой непосредственно на сценической площадке. Но у нас уже возник и прижился, по моему, неплохой вариант «практиче-

160

ского осмысления» пройденного теоретического материала на примерах анализа фрагментов известных пьес известными режиссерами.

Вот и сейчас мы детально разберем - уникальный для нашего случая - монолог героини из третьего акта шекспировской трагедии «Ромео и Джульетта», взяв за основу детальный анализ этого монолога, проведенный Марией Осиповной Кнебель на Высших режиссерских курсах ГИТИСа.

Для начала, в экспозиции нашего разбора, восстановим в памяти фабулу/предлагаемые обстоятельства, основные крупные события и т.д. по линии Джульетты - до ее знаменитого монолога.

Джульетта впервые встретила с Ромео на балу в своем доме.

Джульетта и Ромео - дети враждующих друг с другом семейств.

Джульетта с первого взгляда, пылко и страстно полюбила Ромео.

Ее чувство к Ромео такое сильное - она первой признается Ромео в своей любви.

Ее избранник/ Ромео, тоже безгранично влюблен в нее.

Но вот Джульетта узнает, что во время ссоры Ромео в бою на шпагах убил ее брата Тибальта.

Страшное событие для Джульетты:

ее возлюбленный - убийца ее родного брата!

Разумеется/ Джульетта и раньше понимала, какую опасность таит в себе их любовь/ их тайные встречи, но сейчас ее охватывает настоящая буря противоречивых чувств («Он убил моего брата!.. Но я люблю его!»)... И опять побеждает любовь.

Но возникают новые препятствия:

ее любимому грозит изгнание из города/ а самой Джульетте - назначенная родителями свадьба с Парисом.

Монах Лоренцо тайно венчает Джульетту и Ромео: они хотят, чтобы сам Бог скрепил их любовь навечно.

Джульетта остается одна: Ромео, скрываясь от преследования, бежит в Мантую.

Поренцо, чтобы не состоялся насильственный для Джульетты брак с Парисом, предлагает ей выпить снотворное. Домашние примут ее глубокий сон за смерть, и отнесут ее, как заведено традицией, в открытом гробу в фамильный склеп/ а монах об этом их плане поставит в известность Ромео, который тут же тайно приедет и увезет Джульетту...

Еще раз хочу подчеркнуть, какие тяжелейшие испытания обрушиваются на юных героев. Обстоятельства складываются так, что против них абсо-

162

лютно все, не считая монаха, да и то, если вдуматься, какой чудовищный способ он предложил (с «погребением Джульетты»), то можно, пожалуй, и его заподозрить в «общем сговоре» против

героев.

Итак, Джульетта осталась одна. Теперь все зависит только от нее: сумеет ли она защитить себя и спасти свою любовь. А вы помните, сколько лет Джульетте? Четырнадцать лет... без двух недель!

И вот, эта сцена: Джульетта должна принять снотворное, чтобы осуществился план, предложенный монахом Поренцо. Какое же сейчас она испытывает эмоциональное напряжение, как сильно стучит ее сердце, какой рой противоречивых мыслей вьется в ее голове, какая требуется воля, чтобы не растеряться, принять верное решение.

Сосредоточимся и мы. Постараемся поставить себя на ее место/ проникнуть в ее подтекст, зажить ее видением, и, главная наша задача в этом упражнении, - «услышать» ее внутренний монолог. Вы готовы к этому, настроились? Тогда «воцдем» к ней в комнату...

Джульетта берет в руку склянку... испуганно смотрит на нее... и оставляет. Ей становится так страшно, что она готова отказаться от задуманного... Но она понимает: если не выпьет снотворного,

то будет обречена на брак с Парисом и на вечную разлуку с Ромео.

- Где склянка? - она полна решимости принять таинственное зелье, но... ее останавливает внезапно нахлынувшее сомнение:

- Что, если не подействует питье? - но следующая мысль ее пугает еще больше. - Тогда я/ значит, выйду завтра замуж?

Нет, этому не бывать! Нет/нет!.. Если не подействует снотворное - тогда она сама убьет себя: лучше смерть, чем ненавистный брак с Парисом. И Джульетта

предусмотрительно кладет под подушку кинжал.

Теперь в ее воображении возникает Ромео, она думает о нем/ представляет, как через сорок два часа, когда истечет срок действия снотворного, она встретится с ним, и они, наконец-то, после таких страданий, обретут счастье!

Джульетта решительно подносит к губам склянку, и вдруг чудовищная мысль приходит ей в голову: не яд ли дал ей монах, он ведь тайно обвенчал ее с Ромео, не испугался ли он разоблачения, уж не убить ли он ее задумал?..

Но в памяти возникает образ По-

164

ренцо - доброго, святого человека, не способного на коварство, и Джульетта отгоняет эту мысль - о возможном предательстве монаха, она верит ему, как и прежде, верит, что «все будет так, как сказал монах: я не умру, я только засну».

И тут же ее воображение рисует другую, более жуткую картину: она лежит в гробу, просыпается... и видит вокруг себя скелеты умерших предков, окровавленный труп Тибальта...

- Что если я не выдержу и сойду с ума?

Но вновь спасителем является Ромео: она видит, как он получает письмо от монаха, как спешит в дорогу - к ней, и Джульетта выпивает снотворное!

Какой монолог! Какое для актрисы в нем богатство сценического материала! Не зря Мария Осиповна называла его знаменитым. «Знаменитым» - не только по причине, что написан он ав-

тором мастерски, но еще и потому, что, сыграв его, тоже мастерски, актрисе уже не нужно будет ждать утра/ чтобы проснуться знаменитой, она в этот же вечер, здесь же, на сцене, сразу после монолога, может стать знаменитой.

Нет, я не забыл о нашем упражнении. Я заговорил о достоинстве монолога лишь с той целью, чтобы дать вам

165

^сколько секунд на передышку: от Та-
гп мощной сцены (с Джульеттой) и
»1хание может перехватить.

А теперь признайтесь, сумели вы вбередить свою «психофизику», уда-
>сь ли вам поставить себя в «предла-
емые обстоятельства» Джульетты/
идеть «внутренним взором» то же, что
дела она, не со стороны взирая, как
[блюдатель/ а жить ее мыслями и чув-
вами, достаточно ли активно было
ше внутреннее, психическое Деист-
0, работало ли «видение»? А «внут-
ний монолог», «подтекст»?

Вы их «услышали»? У вас возникло
лушение/ что вы думаете, как думает
рсонаж?

Если так - вам удалось упражнение.
здравляю! Если нет - не лгите себе,
работайте еще, приложите максимум
левых усилий, но добейтесь своего/
еодолейте свои внутренние/ психи-
^кие препятствия/ как это сумела
глать Джульетта. И тогда - в награду
юлучите/ испытаете прекрасное чув-
ю удовлетворения, и поймете истин-
[й смысл изречения Станиславского:

- есмь!»

Ну, и с хорошим настроением -
тьше. А дальше - «второй план», от
горого тоже очень зависит творче-

ее психофизическое самочувствие.

ВТОРОЙ ПЛАН

Приступая к этой теме - очередной высочайшей вершине актерского мастерства, рекомендую, однако, устремить свой взор не ввысь, а внутрь себя и настроиться исключительно на «самопрослушивание» .

Предупреждение и просьба: мы опять начнем с простого примера из «обычной жизни», но пусть это вас не расхолаживает. Если кто пропустит этот момент, то, когда мы подойдем к классическим примерам, он может оказаться беспомощным.

Наверняка вы бывали за городом и не однажды видели, наблюдали грозу. А наблюдали вы предчувствие грозы? Замечали, какое оно оказывает влияние на вас, а если вы молоды, на ваших родителей? Возникал ли, в таком случае, у вас вопрос: почему перед грозой меняется поведение людей? В чем причина? Я имею в виду, конечно, уже не столько атмосферное явление, и не только болезненную реакцию пожилых или больных людей на нее... Не будем

167

гадать, скорее за город.

Итак, вы приехали с компанией Друзей на дачу к родителям. С погодой повезло, выщался денек на славу: ясное небо, доброе теплое солнышко, красивый тихий лес, наполненный приветливым птичьим пеньем - ну/ чистая благодать/ грозой и не пахнет. Вы резвитесь-беситесь (вполне оправданное поведение людей, редко выезжающих на природу), играете в бадминтон, готовите на мангале шашлыки, рассказываете веселые истории, анекдоты - ничто не омрачает вашу загородную радость и прыть.

Но вот неожиданно вы обращаете внимание, что ваша мать кладет в чашку с шашлычным соусом не ложку/ а вилку. Встретившись с вами взглядом, мать улыбается виновато, но улыбка какая-то натянутая, будто она далась ей через силу. Замечаете определенную странность и в поведении отца:

закурил сигарету и вдруг тут же ее загасил, взяв салфетку со стола, вытер лоб, а салфетку почему-то засунул в карман. Увидев, что вы это наблюдаете/ отец постарался нагнать на побледневшее лицо беспечную ухмылку, подмигнул вам: все, мол, в порядке/ и кивнул в сторону ваших друзей - с ними, дескать, тебе надо быть/ о них беспокойся.

168

Готов шашлык, компания усаживается за стол. Вы обнаруживаете, что родителей во дворе нет. Кто-то из ваших друзей бежит в дом - позвать их к столу. Возвращаясь, сообщает, что они смотрят телевизор, велели гулять без них.

Гуляние продолжается: вино шашлык, вино - песни. Но вам почему-то «не поется», пропал аппетит и вообще... чувствуете какой-то внутренний дискомфорт, что-то внутри точит вас. Что именно - пока не понимаете, и стараетесь это ощущение подавить/ пытаетесь снова подключиться к песне, к общему веселью, нагоняете на себя беззаботность - для друзей, но все ваши нарочитые внешние действия только усиливают вашу внутреннюю тяжесть, «внутренний груз».

И тут ударяет в ваше сознание - «родители!» Вы спешите в дом: чем ближе дом - тем шире шаг, по крыльцу вы уже прыгаете через две ступеньки,

вбегаете в комнату родителей...

Да/ телевизор работает, но родители его не смотрят, они лежат на кроватях; рядом, на полу - пузырьки, таблетки, а родители улыбаются вам все той же виноватой улыбкой. Конечно, вы обеспокоены: такими беспомощными своих «стариков» раньше никогда не

169

щели/ интересуетесь, что с ними/ что училось? Отец объясняет, что при-[на их внезапного (для вас - внезап- >го) нездоровья - гроза. Вы, естественно, не верите - никакой грозы и в [меке нет/ тишина. .Думаете, что отец оговаривает вам зубы», лишь бы успокоить вас. А он даже советует, обы вы поскорее загоняли свою 'мпанию в дом, потому что «вот-вот ярахнет и польет». Тут и в самом деле громыхало - началась гроза...

Предчувствую ваше некоторое неумение, поэтому сошлюсь на авторитет Марии Осиповны. Она особо подкивала/ что «второй план - самое

-ганическое, самое натуральное иочувствне».

Вот почему мы начали осваивать 'орой план» не на отрывках из пьес, на природе», на «натурном» примере. о-то из вас/ усомнившись в целесообразности моего примера, а может, и 5 правомерности, вдруг спросит:

- Так неужели болезнь родителей - это и есть второй план? Разве это предлагаемые обстоятельства?

- Верно! - обрадуюсь я употребляемой вами профессиональной терминологии/ да еще уместно. - Конечно же, ла болезнь - предлагаемые обстоятельства. По самочувствию, вызванное чезнью, возникшее внутреннее ощу-

щение своего особого психо-физического состояния, мотивирующее поступки больного человека, это и есть его второй план. Чтобы стало понятнее, обратим внимание на ваш второй план.

Я продолжаю по тем же правилам игры, которые мы приняли на случай «с грозой».

После того, как вы обнаружили заметную странность в поведении родителей, разве ваше поведение не изменилось? Вы старались поддерживать настроение компании/ но вам уже было не до веселья. Вы стали испытывать какую-то внутреннюю тяжесть, «груз». Вы еще не понимали, с чем это связано, но вами, вашими действиями уже «руководил» ваш второй план - то внутреннее, пока еще не осознанное вами, но уже «натурально» существующее, действующее самочувствие, возникшее на основе запавшего в подсознание беспокойства о родителях.

Сделаем первый вывод: на смену (изменение) второго плана влияет смена (изменение) предлагаемых обстоятельств.

Скажите, пожалуйста, а какой у вас был второй план до того, пока вы не почувствовали внутреннего дискомфорта? Пофантазируйте, «поищите». Но

171

если вы его «не обнаружите» - не огорчайтесь. Дело в том, что второго плана (предыдущего) могло и не быть, или вы могли его не почувствовать, «не услышать», не обратить внимания/ так как ваше внутреннее состояние не конфликтовало с вашими внешними действиями - «до того». Вот вам еще один вывод: второй план - настолько тонкое и подвижное «состояние души»,

что и сам человек не всегда его уловит. Скажите/ а разве то, что «творится у вас на душе», вы легко выплескиваете на людях? Не будем сейчас учитывать тех, кто живет «нараспашку» - не интересно. И тогда напрашивается еще один вывод: второй план - это чрезвычайно секретное, внутреннее «ведомство».

Еще вопрос по нашему примеру. С того момента, как возникло ощущение «внутреннего груза», вы «случайно» не начали вести разговор сами с собой, внутри себя? Я «намекаю» на внутренний монолог. Уверен, вас стал донимать «внутренний голос»: «Что меня угнетает, что со мной?» Возникает еще один вывод: второй план вызывает и обуславливает внутренний монолог, потому что они... взаимосвязаны.

И последний вывод по нашему примеру - тоже очень важный. В связи с

172

тем, что ваш второй план оказал, как мы это знаем, самое непосредственное влияние на изменение вашей линии поведения в компании и с родителями, мы вправе сделать заключение, что второй план также тесно связан с процессом общения.

А теперь, как обещал/ от «любительского» примера - к классическому.

Антон Павлович Чехов! Один из немногих драматургов, пьесы которого нельзя поставить и сыграть «почеховски», если недооценить, что все они, прежде всего, построены на внутренних монологах, на подтексте и втором плане.

Вспомните Тузенбаха из «Трех сестер». Что он делает в первом акте, если взять во внимание лишь внешнюю сторону его поведения? Он жарко спорит,

пьет, играет на рояле... И если не вскрыть, не познать его второй план, то можно вообразить, каким резонансом и гулякой предстанет Тузенбах. А на самом деле, все его «приспособления» (споры/ рояль...) - это только внешняя оболочка, за которой он прячет свое внутреннее волнение, свое чувство - любовь к Ирине. Он не хочет, чтобы об этом узнали гости, которые пришли к Ирине на ее именины, он боится/ не дай Бог, чтобы его чувства

173

были осмеяны, тем более при Ирине. Но все его мысли - только о ней, всей душой он стремится к ней: остаться наедине и признаться ей в своих чувствах!

Вот какой сильный, глубокий второй план Тузенбаха. И заметьте/ он не выписан Чеховым «открытым текстом», до него актеру нужно еще «докопаться».

А вот Раневская. Чехов в письмах о постановках «Вишневого сада» выражал крайнее неудовлетворение, что Раневскую «подают исключительно положительной персоной, вызывая в зрительном зале сочувствие к ней». Чехов настойчиво подчеркивал, что в его пьесах «как нет чисто положительных, так нет и определенно отрицательных типов... Социальные условия для всех одинаковые - «времена недоразумения и логической несообразности»». Вот чем объясняются поступки его персонажей, в том числе и Раневской - «логической несообразностью». Проверим эту «закономерность» на поступках Раневской.

Раневская приезжает в «родные места», озабоченная продажей вишневого сада, но... не прилагает никаких конкретных усилий к его спасению. Она не понимает (или не хочет пони-

мать) хлопочущих вокруг нее людей.

174

Почему? Потому что она, не успев приехать из Парижа, снова рвется туда, хоть поначалу и скрывает свои намерения, однако мысленно она там, по крайней мере, в пути. Бели воспользоваться страстным зовом Ирины из «Трех сестер», то у Раневской он звучал бы: «В Париж, в Париж, в Париж!» Там остался ее любовник, который обобрал ее и бросил. Но она... его любит. Чуть не русский вариант: «Сердцу не прикажешь». Только Раневская, уже много прожившая за границей, и ведет себя соответственно «заграничной штучке». Даже в любви к своему типу парижскому она признается не столько с болью «россиянки», сколько с «импортной бравадой»: «Это камень на моей шее, я иду с ним на дно, но я люблю этот камень и жить без него не могу». Заметьте, ее любовь к вору и побирушке, что уже само по себе отдает игривой экзальтацией, давно осталась в прошлом. В настоящем же - лишь тень от нее, призрак, но (опять «несообразность»!) эта призрачная любовь настолько всепоглощающе захватила ее/ что она потеряла реальное ощущение времени. Вот где «зарыт клад» второго плана роли Раневской, вот чем объясняется ее «душевная усталость», равнодушие к судьбе родных и близких, к судьбе вишневого сада. А как горько и тяжело

175

от такой Раневской ее родным и близким, не умеющим лукавить/ все еще верящим простым открытым словам/ не подвергающим сомнению правду чувств! А как они переживают, глядя на плачущую Раневскую! И даже не замечают, что ее слезы почему-то очень быстро высыхают. Ах, эта «несообразность» !

И вот вполне закономерный финал:

в городе уже идут торги - продается вишневый сад, а здесь/ в имении, Раневская дает бал - вино, музыка, танцы! Пир во время чумы, да и только! Вот уж действительно - страшная несообразность! А что кроется под ней в чеховской пьесе? Какие там спрятаны чувства, мысли, «духовный багаж»?! Как важно познать этот/ так называемый второй план, чтобы проникнуть в глубину авторского замысла, пойти точно по его следу/ рядом, вместе с ним!..

Ну, а заключительное слово по данной теме предоставим М.О.Кнебель:

«Хорошо разработанный «второй план», нафантазированный/ «увиденный» актером внутренний мир героя наполняет глубоким содержанием всю роль/ помогает в процессе общения, предохраняет актера от штампа. Процесс накопления «внутреннего груза»

176

должен начинаться с самого начала работы над ролью. В этом процессе познания внутреннего мира героя сыграет значительную роль и наблюдательность исполнителя, и глубокое проникновение в драматургический замысел автора».

«СОЮЗ ЧЕТЫРЕХ»

Вот построено здание. Но... пока это всего лишь «коробка». Еще предстоит большая работа по ее внутренней и внешней отделке в соответствии с замыслом автора проекта.

В нашем деле «внутренняя и внешняя отделка» по своему значению тоже занимает не последнее место. В этом можно

легко убедиться, вспомнив несколько общеизвестных примеров, что немного позднее мы и сделаем.

Итак, «союз четырех»:

характер;

«зерно»;

характерность;

приспособления.

Предвижу вопрос: «А не много ли

177

элементов для одного раздела?»

Если я отвечу, что они очень взаимосвязаны, то вы наверняка еще зададите мне вопрос: «А разве другие элементы не взаимосвязаны? Вы же постоянно об этом твердите».

Правильно, немедленно соглашусь я, и эти «новенькие» четыре элемента тоже находятся в тесной «связке» со всеми другими элементами. Однако, «новеньких» я выделил не без основания. Они, прежде чем вступить в контакт с другими «сотоварищами по «системе», должны предварительно «сами организовать» во взаимосвязанный и взаимозависимый «союз четырех», что для их полноценной реализации имеет очень важное значение.

Все, сказанное Кнебель в адрес «второго плана», в полной мере относится и к «союзу четырех»: он тоже должен быть хорошо разработан, нафантазирован, он тоже наполняет глубоким содержанием всю роль, помогает в процессе общения, зависит от глубокого проникновения в драматургический замысел автора...

А теперь/ чтобы яснее стало наше представление о «союзе четырех», познакомимся с краткими характеристиками на каждый его элемент:

Характер - решающая особенность

178

психофизических свойств человека, определяющая его помыслы и поступки.

«Зерно» - особенность характера, психики человека/ определяющая его индивидуальность, придающая его поступкам своеобразие, неповторимость.

Характерность - не столько внешние приметы личности/ сколько ее особая психологическая окраска.

Приспособления - особенная внутренняя и внешняя психофизическая форма общения людей/ свойственная, присущая каждому человеку/ его характеру, индивидуальности, «зерну».

Не будем вдаваться в наукообразность определений данных понятий (Станиславский категорически не претендовал на «научность» своих работ, я - тем более), рассмотрим их лишь с учетом нашей практической заинтересованности в них.

Обратим внимание, не только ради любопытства, что в определении каждого элемента присутствует объединяющая их особенность, связанная с «психикой» и «физикой»:

У характера — «особенность психофизических свойств человека»...

У «зерна» — «особенность характера/ психики человека»...

У характерности - «особая психо-

логическая окраска жизни образа»...

У «приспособления - «особенная внутренняя и внешняя психофизическая форма общения людей»...

Забегая вперед/ отмечу, что благодаря этой общей особенности, «союз четырех», при работе актера на роль, имеет решающее значение в создании образа - как его внутренних, так и внешних свойств проявления, потому что именно «союз четырех» обеспечивает единство и целостность этих проявлений в образе, придает ему неповторимость и «персональное очарование».

Практическая заинтересованность «союзом четырех» определяется вот какими их качествами.

«Зерно» - это такое психофизическое самочувствие, такая особенность, которая позволяет артисту жить не только в предлагаемых обстоятельствах, заданных автором/ но и в любых иных ситуациях.

В 60-х годах актриса Малого театра Вера Николаевна Пашенная в день спектакля «Васса Железнова» уже с утра «входила в образ», в «зерно». Она звонила в Министерство «бескультурья» и возмущалась, что чиновники этого ведомства не уделяют должного внимания искусству. Она звонила в местные органы и требовала, чтобы в го-

роде была чистота и порядок, что мало на улицах дворников и городских. Грозила, что в случае невыполнения ее требований, она примет самые жесткие меры/ дойдет до градоначальника. И слово свое она держала крепко:

встречалась с Председателем Моссовета и устраивала ему «выволочку», причем все это она проделывала без реверансов, «с опорой голоса на диафрагму», на мощном темпераменте.

Пашенная знала еще одну тайну о «зерне»:

«Зерно» - это темперамент артистории, понятие эмоциональное, не умозрительное, напрямую связанное с характером.

А характер Пашенной в день спектакля - это был характер ее Вассы/властной хозяйки.

Характерность - физическая характеристика образа/ возникающая как результат его внутреннего содержания.

Великий Хмелев, работая над образом Каренина, поставил цель: овладеть характерной манерой своего персонажа - хрустеть пальцами.

Он «хрустел» везде и постоянно, над ним смеялись коллеги: «Вы своим хрустом не только Анну сживете со свету,

181

и о всех нас выживете из театра». Но то что не могло остановить Хмелева, и он добился своего. Этот его знаменитый «хруст пальцев», эта яркая характерность/ чем овладел он в совершенстве, помогли ему проникнуть в глубь характера Каренина, создать образ.

Хмелев-то уж наверняка от самого Станиславского знал секрет работы -1ад характерностью:

«Мало увидеть характерные черты для своего героя, надо уметь создать характерность героя, значит, сделать его черты своими, «вос-

питать» их в себе».

Здесь уместно сказать: Станиславский считал/ что все актеры должны быть характерными.

Приспособления - это «окраска» физических действий, которая зависит от глубины и силы психофизического самочувствия. Чем сложнее задачи и передаваемое чувство/ тем красочнее и тоньше должны быть приспособления, тем многообразнее их функции и виды.

Я до сих пор помню очень выразительную «окраску физических действий», какую нашел для своего князя Мышкина тогда еще совсем молодой актер И.Смокуновский - манеру гово-

рить. Речь его была замедленной, «вдумчивой», будто он вслух произносил свой «внутренний монолог», что «работало» на образ Мышкина как человека сложной натуры, высоких нравственных устоев, открытого и замкнутого, по-детски доверчивого и легко ранимого...

А вспомните фильм «Гамлет» со Смокуновским в главной роли. Здесь уже «думали» и его руки. Вот Гамлет слушает королеву: голова запрокинута назад, руки беспомощно опущены, висят как бесчувственные, - он ей не верит... Вот Гамлет репетирует с комедиантами спектакль - и его руки, как руки дирижера, выразительно «играют музыку» будущего спектакля...

Но есть примеры, противоположные вышеупомянутым/ когда артисты поняв, какое огромное значение в создании образа имеет «союз четырех», используют его богатые средства выразительности формально, тиражируя из спектакля в спектакль холодные, пустые схемы, штампы «старинны дре-

мучей». Распространен и такой вид «ошибок», когда артисты «салятся» на одну найденную ими «краску», и, в результате, образ страдает «однобокостью», что тоже не украшает ни образ, ни его создателя.

183

Вот, например, как за подобную ошибку «досталось» Книппер (сп. «Месяц в деревне») от Станиславского:

«Чем она озабочена, играя свою роль? Она заботится, чтоб быть нежной, поэтичной, неземной - она играет нежность. И все от начала до конца роли пропитывается, закрывается нежностью. Получается один сплошной кусок/ одна сплошная нежность/ за которой не видно уже ничего».

Вывод: когда доминирует чувство/ тем более «однокрасочное», когда отсутствует действие, ~ образ «обкрадывается», мельчает и даже искажается.

Станиславский нетерпимо относился к «переборам», особенно при использовании чисто физических приспособлений:

«Самые яркие и действенные актерские приспособления - это не бородища до колен, не наклеенный нос-картошка, не хромота и кривобокость, не заикание и косноязычие, а внутренние приспособления - приспособления, оправданные внутренним самочувствием, внутренним «багажом». (Читайте: «вторым планом»)

Заметьте также, буквально на каждом шагу Станиславский доказывает нам, что в его «системе» все элементы смыкаются в единую цепь, поэтому они и взаимосвязаны, чем и объясняется их

184

«взаимовыручка» и «взаимопомощь».

Здесь нам вот что еще следует отметить: именно приспособления - в первую очередь - выдают актера, на каком уровне он владеет техникой.

«Есть актеры, - сокрушался Станиславский, - которые умеют глубоко и тонко чувствовать, но их техника так груба, что в процессе физического воплощения их чувство уродуется до неузнаваемости».

Повышенные требования он предъявлял и к технике речи: «Если без психологической паузы речь безжизненна, то без логической - она безграмотна... Над своей техникой актеры обязаны работать постоянно/ чтобы довести ее до совершенства - когда зритель уже не будет ее видеть». И для убедительности ссылался на О.Родена: «Только владея в совершенстве техникой, можно заставить зрителя забыть о ней».

Кто против? /Эумаю, все согласны, и все понимают, что сказанное великим скульптором относится ко всем видам искусств.

Обратимся к следующей теме, имеющей тоже самое непосредственное отношение к актерской технике.

185

ТЕМПО - РИТМ

«Там/ где жизнь - там и действие/

где действие -- там и движение,

а где движение - там и темп,

а где темп - там и ритм».

/К. С. Станиславский/

Что такое темп и ритм?

Сначала сугубо академический ответ:

Ритм - это определенное сочетание, «структура» звуков, элементов движения, приемов.

Темп - это скорость повторения «сочетаний» звуков, скорость движения характерных элементов, придающих внутреннему движению законченность, форму.

Согласитесь/ уж действительно очень академический ответ, скорее даже - аскетический.

Но вот как Станиславский «оживляет» эту сухую формулировку, и поэтому мы (для себя) это выцелим, укрупним:

«Темп в сценическом действии выражает смысл внешнего движения, ритм - внутреннего состояния, наполненности. Следовательно, темп

186

- это скорость проживания».

Станиславский как высокообразованный человек знал, что такое «гармония природы/ звуков/ движений», знал, что «накрепко взаимосвязаны внешние и внутренние проявления человека, его психофизические действия», поэтому немедленно объединил темп и ритм в одно целое, в одно понятие: темпо-ритм.

Благодаря М.О.Кнебель/ бережно хранившей и органично дополнявшей учение Станиславского, сегодня можно ознакомиться с теми выводами, к которым пришел ее учитель в результате многолетнего «практического изучения» темпо-ритма.

Вот эти выводы:

- всякой жизненной ситуации соответствует свой темпо-ритм;
- жизненный темпо-ритм человека постоянно меняется в зависимости от изменений обстоятельств, от их влияния на человека;
- темпо-ритм пьесы - это темпо-ритм сквозного действия и подтекста;
- чтобы избежать ошибки в определении темпо-ритма пьесы и спектакля, нужно помнить, что темпо-ритм находится в прямой зависимости от верной оценки предлагаемых об-

187

стоятельств/ событий пьесы и сверхзадачи автора;

- чем сложнее предлагаемые обстоятельства пьесы, роли/ тем многограннее и сложнее темпо-ритм;
- темпо-ритм органически связан с характером персонажа, с его подтекстом, вторым планом, внутренним монологом;
- правильно взятый темпо-ритм помогает актеру вызвать верное чувство, поддерживает его, способствует наиболее полному выражению;
- темпо-ритм нельзя вспомнить и ощутить, не призвав на помощь воображение, не создав видений, соответствующих предлагаемым обстоятельствам.

Сразу «ухватимся» за последний вывод. Почему? Здесь все просто. Смотрите. Я называю «объект»: «Театр в день премьеры». Вы тут же «вспоминаете и ощущаете» этот знакомый вам объект и ситуацию. У вас мгновенно «включает-

ся» видение/ возникает верный темпоритм, присущий данному объекту и соответствующий предлагаемым обстоятельствам. Но обратите внимание; я называл не просто - «театр». Это было бы слишком «общее», и у вас, естественно, были бы «общие», какие-то размытые видения и какой-то сумбурный темпо-

188

ритм. Прибавка к «театру» - «в день премьеры» - вызывает уже более конкретные видения и вполне определенный темпоритм, соответствующий добавленным, уточненным предлагаемым обстоятельствам. Можно дать себе еще более конкретную установку. Например: «Театр в день премьеры. Я, исполнитель (исполнительница) главной роли, стою за кулисами... через минуту мой первый выход на сцену». Насколько еще ярче и эмоциональнее стали ваши видения/ насколько сильнее вы ощутили темпоритм?! Какой простой и благодатный способ: включаете воображение, воображение включает ваш «внутренний экран», на нем возникает цветное (и, желательно, в резкости) видение, вспыхивают эмоции - возникает ритм, вы начинаете действовать - возникает темп. Но, заметьте, все начинается с воображения. Ему принадлежит роль первой скрипки в оркестре творческих элементов «системы».

Теперь рассмотрим другие выводы, которые нас предостерегают от ошибок.

В разделе «о сверхзадаче» я приводил пример, когда при постановке «Горе от ума» Станиславский и Немирович-Данченко допустили очень существенную ошибку в трактовке третьего акта. Слух о сумасшествии Чацкого был ими

189

«реализован», как «информация об ис-

тинном положении дела». В результате, гости боялись Чацкого - им было не до веселья, не до танцев. Вспомнили? Представьте, как резко падал темп-ритм гостей, всего финала! А (по автору) темп-ритм должен был взвинтиться, резко подскочить вверх! Потому что (повторюсь, подчеркну еще раз - по автору) никто из гостей Фамусова, и сам Фамусов (нашли пугливого!) не боялся Чацкого. Они же сами пустили слух о его «сумасшествии». Они знают, что он вполне нормальный. Но уж очень он раздражает их своим «умственным преимуществом», нравоучениями - вот и придумали способ/ как его оскорбить, чтоб он поскорее побежал отсюда - искать/ «где оскорбленному есть чувству уголок». «Да уж дайте вы ему карету! Пусть избавит нас от своего присутствия! Как надоел-то. Боже мой!» Как этой «мелюзге» не терпится отметить свою победу над «якобинцем»! Ах, какой праздничный бал здесь «должен был иметь место»: и чтобы музыка, и пробки в потолок, и «в воздух чепчики бросали»! Какой роскошный темп-ритм венчал бы третий акт грибоедовского «Горе от ума»! Но этой победы не было в спектакле/ не было и «роскошного» темпа-ритма - по причине, как нам известно, допущенной ошибки в

190

трактовке авторской идеи.

Да, ошибался и Станиславский. Но он признавал свои ошибки, чтобы идущие следом за ним их не повторяли.

Еще об одном важном выводе - of органической взаимосвязи темпа ритма с характером персонажа.

Должен вам сказать, что эта зависимость очень выгодна для актера для раскрытия его психотехники } психофизической подвижности. А еспі еще «попадетсЯ» персонаж «многоха

актерный», как, например, Глумов в пьесе А.Островского «На всякого мудреца довольно простоты», где актеру предоставляется редчайшая сценическая возможность создать в одном спектакле минимум шесть характеров!

Если вы хорошо помните эту пьесу, мысленно пройдя по линии действий поступков Глумова, легко убедитесь в правоте буквально всех выводов Станиславского, касающихся темпа-ритма и его зависимости от предлагаемых обстоятельств, от событий, о его взаимосвязи со вторым планом, подтекстом и внутренним монологом и т.д.

С чего начинается пьеса? Кто такой Глумов, его сверхзадача?

Глумов - «свободный демократ», режонер, «писака» (журналист), «строчик

эпиграммы и пасквили». Чего добился на этом «поприще»? Головной боли: почему дураки живут лучше, чем он? Его точит-изводит «жестокая несправедливость»: он живет в бедности, ограничен в средствах/ до сих пор не женат. И все из-за того/ что «раньше был глуп»! По теперь - довольно! Он принимает решение: «Эпиграммы в сторону! Этот род поэзии, кроме вреда, ничего не приносит автору. Примемся за панегирики. Вся желчь/ которая будет накапливаться в душе, я буду сбывать в дневник, а на устах останется только мед!» Определяет он и свою «сверхзадачу»: сделать карьеру. Но если честным путем в этой жизни ничего не добиться, значит, нужно действовать иначе. И Глумов становится «айсбергом», он теперь не весь на виду - «двуликий». Одно лицо - его «подпольная сущность», другое - для публичного общения. А круг его общения - Мамаев/ Мамаева, Турусина, Крутицкий, Курчаев, Городулин - шесть типов, с которыми ему предстоят встречи, и с каждым из них Глумов будет (должен быть)

разным, с учетом новых шести характеров и новых обстоятельств в каждом случае. (Его мать не в счет; она является его «помощником по подполью» в должности «ищейки-доносчицы»).

Какое богатство драматического

192

материала для актера! А какую изворотливость надо проявить Глумову, чтобы достичь задуманного!

Говорить одно, а «предполагать» совсем другое - без подтекста и внутреннего монолога не обойтись.

Испытывать к собеседнику отвращение, а показывать уважение и преклонение - без сильного и стойкого второго плана, без ярких, заразных приспособлений вряд ли возможно такое «принудительное перевоплощение».

И/ наконец, какая виртуозная психотехника должна быть у Глумова, чтобы вести двойную жизнь, двойную игру/ при этом ни разу не сбиться на фальшивую ноту, не потерять внутреннего состояния, наполненности (ритма) и не нарушить, чтоб не выдать себя, избранного притворного «смысла внешних движений» (темпа)!

А каков он в финале! Его «вызвали на ковер», чтобы уличить во лжи и выдворить из «круга порядочных людей», но уличает-то их Глумов! Пе разоблачает, нет. Именно уличает, сводит счеты. Он ведь не Чацкий, он - Глумов, он глумится над ними, устраивая публичное сатирическое представление, показывая в пародийной форме/ каким он был с каждым из них в отдельности. А теперь они здесь все вместе - вот и

получите, полюбуйтесь друг на друга/ какие вы тупицы и отвратительные

типы! Они ждали от него раскаяния, покорности, а он смеется им в глаза и даже грозит, что они еще будут молить у него прощения за нанесенный ему «моральный ущерб»/ будут просить его вернуться к ним.

Я категорически не согласен с теми режиссерами, которые считают/ что в финале Глумов сбросил маску и стал таким, какой он есть на самом деле. Ничего подобного - игра продолжается! Он только вошел во вкус «процесса перевоплощения», он понял его выгоду. Теперь держитесь «политиканы, тугодумы и денежные мешки», теперь он знает/ как вас трясти, сталкивать друг с другом и с дороги, знает как на этом «поприще» делать карьеру, обогащаться! Он «уловил потребность времени» в специалистах интрижек и компроматов! Неспроста же в финале Глумов «намекает»: «Вы еще позовете меня!.. Я вам нужен!»

При этом;.. вдруг видишь Островского не в халате, не сгорбленно развалившегося в кресле у «своего дома» (Малого театра), а во весь рост, во фраке/ в цилиндре, с тросточкой, в прищуренных глазах - хитринка, он ухмыляется загадочно, и слышится его «внутренний голос»: «Что поделаешь,

194

нужны мастера интриг нашему обществу!» И тут невольно вспоминаются нынешние мастера кремлевских интриг и телевизионные спецы по глумлению. Выходит, и сегодня они нужны.

А что касается глумовских темпоритмов, то советую специально над ними поработать. Проанализировав их более детально, по всей пьесе, вы - только на этом примере - можете получить вполне объемное и достаточно глубокое представление о самой сущности темпо-ритма и его

значении в сценическом творчестве.

В заключение считаю необходимым напомнить предостережение Станиславского о «механическом» темпо-ритме.

Вот о чем речь. За последние годы очень резко изменилось наше общество, изменился темп его жизни (скорость его падения), изменилось и ритмическое содержание (природа чувств). Но эти, так называемые объективные причины, к сожалению, отразились на некоторых театрах с самой дурной стороны - как на выборе репертуара/ так и на репетиционных методах, и на «способах» демонстрации самих спектаклей. Я не оговорился. Сегодня во многих спектаклях отдается предпочтение не «жизни человеческого духа» на сцене, а демон-

1Q^

страции технических возможностей театра, внешней сценической техники актерского мастерства. Стало даже своеобразной «модой»: дорогое оформление сцены, дорогие костюмы и - бедность чувств! Чувства утратили искренность, они тоже теперь «механические». И темпо-ритм стал самоцелью, он взвинчивается и накручивается или растекается, «квасится» не по воле предлагаемых обстоятельств драматургического материала, а ради экстравагантной формы. Нет ни логических, ни психологических пауз. О «зонах молчания» уже и говорить не приходится. Исчезли внутренние монологи и подтексты. Да что там/ открытого-то текста не разберешь - у артистов «каша во рту». А если еще при этом артисты танцуют, да еще якобы сами поют?! Не знаю, почему данный «сценический прием» у эстрадников называется «фанерой», но звучит этот «эпитет» оскорбительно...

Я не очень сгущаю... атмосферу?

АТМОСФЕРА

Как обычное физическое природное явление атмосфера (атмосферные осадки,

давление... 'обязывает, мы это знаем/ очень большое влияние на человека, на его настроение и поведение/ на эмоциональное восприятие действительности.

ниям природы по-разному, все зависит от характера человека, от сложившихся привычек...

Пушкин любил осень: «Эта моя пора, пора особых вдохновений!» Весну он терпеть не мог:

«Скучна мне оттепель; вонь, грязь - весной я болен...»

А для Пришвина весна была "отрадой, умиленьем, все оживает, пробуждается природа, а вместе с ней и я".

Уже только из этих примеров мы можем извлечь для себя полезный вывод: «атмосфера и характер человека... взаимосвязаны».

Но «атмосфера», не как явление природы, а в творческом смысле, представляет собой более сложное, более «влиятельное» понятие.

Удобным «пособием» для нас послужит сейчас пьеса М.Булгакова «Бег»:

197

она позволит нам сделать плавный пе-

реход от предыдущей темы к новой - от «темпо-ритма» к «атмосфере».

Уже в самом названии пьесы угадывается «сотрудничество» этих обоих понятий. Больше того/ за словом «бег» вполне может угадываться и подтекст. Однако, нам нужно знать наверняка. Поэтому вполне справедливы «нетерпеливые» вопросы: почему бегут люди/ откуда и куда, какие предлагаемые обстоятельства и какое исходное событие их обратили в бегство?

Булгаков не расставляет указательных знаков, но и не задает ребусов. С первой же картины мы понимаем/ что причина людского столпотворения/ массового панического бегства - революция. Ее удар/ по своей силе и непредсказуемости последствий/ был таким мощным, что в одно мгновение выбил людей "из себя"/ из домов/ сорвал с мест, и как огненный вихрь, набирая угрожающую скорость, погнал их, бегущих, с родной земли прочь! Бежали банкиры и промышленники/ офицеры и солдаты, умные и дураки/ честные и жулики! Бежали в ужасе и страхе, теряя на бегу штаны и штіблеты, благородство и достоинство, совесть! А им, то в спину/ то в лицо - ветер, снег/ дождь! То холод и озноб! То жара - пот, пыль!

198

Как вам нравится булгаковский темпо-ритм? Но главное сейчас для нас - атмосфера, атмосфера бегства. Ее необходимо "конкретизировать», «углубить»/ чтоб она приобрела значение внутренней, психологической основы всего спектакля в целом и каждой роли в отдельности. Для этого нужно «вскрыть» поступки персонажей - познать их характеры, со снайперской точностью попасть в жанр пьесы, в сверхзадачу автора.

«Сны» - вот как своеобразно, довольно оригинально определяет жанр пьесы сам автор - на то он и Булгаков! А мы/ наверное, разобрав досконально пьесу, определим ее жанр более привычной для себя формулировкой: трагикомедия (трагическая комедия). Конечно/ смешно/ когда бравый и общипанный Чернота шествует по Парижу без портков, в одних кальсонах. Конечно же, печально, трагично, когда рушатся судьбы, когда гибнут люди.

Что такое «сны» по-булгаковски? Фантаσμαгория, начиненная взрывоопасными метафорами и гиперболами, что, естественно, оправдано самой природой жутких снов бегущих в страшном хаосе людей.

«Преувеличение» ситуации и накала драматических событий Булгакову необходимы и как постановочный прием/

199

чтобы театры точнее поняли и безоговорочно приняли его замысел/ а затем/ чтобы и зрители испытали те же чувства, которые испытал автор/ которые потрясли его "до буйства, до изнеможения"/ когда он изучал исторический материал и работал над пьесой. Нет/ я не собираюсь вдаваться в исследовательские подробности, я только хочу подчеркнуть, в какой «атмосфере» Булгаков творил свой «Бег».

А теперь напомним о тех персонажах, поступки которых и создают атмосферу страха и безнадежности.

Хлудов - комплексующий вояка, при всех рассуждениях о высоких материях/ низок в проявлении своих гипертрофированных чувств/ готов всех повесить лишь за то, что ему кажется, что его все «не любят». Столбы, превращенные в виселицы - это дело его рук. Он зверь, изгнанный из своего

логова/ и теперь, на бегу, мстит за нарушенный покой неповинным людям... Кто-нибудь здесь напомнит мне широко известное изречение Станиславского:

«Ищи в плохом хорошее»? В этом случае и искать нечего. Если вот только вспомнить о тех мгновениях/ когда Хлудова преследует тень повешенного им солдата Крапилина? Но это же не «боль совести»/ а все та же навязчивая «шиза» - почему меня не любят? Пе зря

200

же Булгаков «отбирает» у Хлудова воинскую гордыню - «Честь имею!», лишая его тем самым офицерской чести.

Стоит еще упомянуть о представителе контрразведки под фамилией-кличкой Тихий. Этот откровенный подонки ухитряется на бегу... работать:

шантажировать/ вымогать, пытать/ убивать. Для этой цели он прихватил с собой (какой предусмотрительный!) целый набор инструментов профессионала-инквизитора: специальную лампу, особую иглу и т.п.

К этой мерзкой своре следует отнести и Корзухина, бросившего больную жену, озабоченного лишь спасением своей шкуры.

Булгаков безжалостен к подобным типам. Им прощенья нет - за предательство и жестокость.

Совсем по-другому Булгаков относится к Голубкову и Серафиме.

Видимо, по той причине, что они/ эти два интеллигентных человека, опомнились и бегут теперь уже из Константинополя - назац/ домой, в родные края. Булгаков явно «поощряет» их поступок, но обходится с ними без сентиментальностей. Он устраивает им об-

ратный путь тем же маршрутом, которым они совершали бегство от Родины. Он как бы разрешает им вернуться (остальных-то он оставил «за бугром» -

701

пьянствовать, нищенствовать, скупить, стреляться), но они еще раз должны прожить-прочувствовать свою вину. Он устраивает им жестокий экзамен на прочность - он испытывает их снами. Восемь снов - вот цепь испытаний, от которых Булгаков освободит их/ когда они пройдут сквозь «чистилище». И все-таки Булгаков пожалеет их. Знаете/ почему? Потому что они любят друг друга/ потому что их любовь тоже выдержала испытание в борьбе с пошлостью и хамством! Вот такой шекспировский конфликт? Как вы считаете/ конфликт принимает участие в создании атмосферы? Безусловно!

И все-таки рекомендую вам обратиться непосредственно к пьесе/ чтобы не с чужих слов/ а «пропустив через себя» великолепный драматургический материал, вы смогли намного глубже почувствовать, значит, и понять, что такое атмосфера/ как она создается автором, и какое она имеет значение для произведения, а в дальнейшем - для сценического творчества.

Ну и в заключение - традиционное «итоговое приложение» наших учителей к пройденной теме.

Атмосфера:

- эмоциональная окраска каждого действия, сцены, эпизода, всего спектакля, фильма зависит от предлагаемых обстоятельств, от события, от сверхзадачи, от конфликта, от темпо-ритма от «зерна»...
- постоянно взаимосвязана со сквозным действием, с местом и временем каждого действия каждого персонажа;
- напрямую зависит от действующего лица, от его характера; способствует созданию целостности спектакля, фильма;
- вне атмосферы не может быть образного решения всего литературного произведения, спектакля фильма.

Логически напрашивается название следующего раздела:

«Творческая атмосфера», или - «Вне творческой атмосферы - не может быть творчества». Но, оглядываясь назад/ я убеждаюсь, что в процессе нашего общения мы не однажды касались этой темы. Не оставили без внимания и вопросы театральной этики, культуры сценического искусства.

В таком случае, переидем к последнему разделу, как мне

кажется, уместно завершающему наше деловое общение.

МИЗАНСЦЕНА И КОМПОЗИЦИЯ

В режиссерской среде, да и в актерской, бытует неофициальная, «классификация»: есть режиссеры, есть постановщики и есть режиссеры-постановщики. Первые - умеют увлекательно рассказать о своем замысле/ умело и добротнo провести всю работу с актерами, но... не могут «собрать» спектакль. Если они как-то еще и владеют искусством мизансценирования/ то совершенно лишены «постановочного дара». Вторые - не умеют или даже «не любят» работать с артистами, и поэтому этот этап стараются «пробежать поскорее», но зато они долго и увлеченно занимаются постановочной работой, потому что «владеют композицией».

Конечно же, более престижное «звание» - режиссер-постановщик, который и с актерами умеет работать на профессиональном уровне, и способен также профессионально осуществить постановку спектакля/ его образное решение.

Я клоню к тому/ что «искусство мизансценирования» и «постановочный дар» - это две драгоценные грани режиссерского таланта.

Вероятно, поэтому по-настоящему талантливых режиссеров-постановщиков не так уж и много. В самом деле, благоприятное сочетание в едином лице режиссера-педагога (без «педагогического такта» вряд ли режиссеру доверятся, «откроются» артисты) и режиссера-постановщика/ обладающего образным мышлением и умением реализовать его сценическими средствами выразительности, - действительно редкое явление.

Известно, умелые и уместные мизансцены, композиция могут поднять спектакль, фильм до образного, типического обобщения/ сделать его событием в культурной жизни общества; неумелые же, формальные мизансцены и композиция могут погубить всю предварительную (даже превосходную) работу актерского коллектива/ исказить жанр литературной основы и авторскую сверхзадачу.

Термин «мизансцена» Станиславский ввел в режиссерскую практику очень рано, еще занимаясь любительскими/ «домашними» спектаклями.

В театрах того времени «мизансценирование» и «композиционное по-

205

строение» - с «колокольни» сегодняшнего дня - сводились до примитивнейших задач, которые осуществлялись по единому штампу для всех спектаклей.

«Вопрос мизансцены и планировки/ - писал Станиславский в своей книге откровений «Моя жизнь в искусстве"/ - разрешался тогда... очень просто. Была

однажды и навсегда установленная планировка: направо - софа/ налево - стол и два стула. Одна сцена пьесы велась у софы/ другая - у стола с двумя стульями, третья - посреди сцены, у суфлерской будки, и потом опять - у софы/ и снова - у суфлерской будки»».

Поняв, как сковывает и обедняет действия артистов этот традиционный «постановочный штамп», Станиславский сразу же начинает искать новые способы и приемы мизансценирования. Однако/ первые шаги в этом направлении, хотя по форме они были довольно неожиданными и дерзкими/ тем не менее по сути своей ничего прогрессивного не привнесли. «Принято, чтобы актер показывал свое лицо, а мы сажали его спиной к зрителю/

- с юношеским задором, «хвастливо» заявлял тогда Станиславский. - Принято играть на свету, а мы мизансценировали целые сцены (и притом/ нередко,

- главные) в темноте».

Но «самая ужасная ошибка», по при-

206

знанию самого же Станиславского, заключалась в подходе к решению проблемы мизансценирования - в ее «домашнем способе изготовления»: «Я уединялся в своем кабинете и писал там подробную мизансцену так/ как я ее ощущал своим чувством/ как ее видел и слышал внутренним зрением и слухом».

Станиславский в ту пору искренне думал, что «можно приказывать другим жить и чувствовать по чужому велению». Уже был создан МХАТ, уже была поставлена «Чайка»/ началась работа над следующей пьесой Чехова - «Три сестры», а Станиславский все еще продолжал (кстати/ по настоянию Немировича-Данченко) мизансценировать в

домашней, а не в сценической обстановке. Вот его признание: «Я, как полагається, написал подробную мизансцену:

кто куда, для чего должен переходить, что должен чувствовать, что должен делать/ как выглядеть и проч.»

Позднее, уже основательно находясь под влиянием своей «системы», Станиславский значительно расширяет понятие «мизансцены» и делает первую попытку обосновать ее необходимость в композиционном решении спектакля:

«Для успеха пьесы и ее исполнителей необходимы ударные места, соответствующие кульминационным моментам пьесы. Если нельзя создать их силами

207

самых артистов/ приходится прибегать к помощи режиссера. И на этот случай у меня было выработано много разных приемов».

Одним из таких приемов, принесших мхатовским спектаклям по пьесам Чехова огромный успех, оказалось мизансценирование на основе тщательно разработанной «звуко-шумовой партитуры», удивительно органично создававшей и «подчеркивавшей» особенность атмосферы и среды обитания чеховских героев. Но, как позднее опять сам же признавался Станиславский: «Не обошлось и на этот раз без чрезмерного увлечения новым «приемом». Именно по этому поводу Чехов «пригрозил» Станиславскому, что напишет такую пьесу, «чтоб не слышно в ней было ни птиц/ ни собак, ни кукушек/ ни совы, ни соловья, ни часов/ ни колокольчиков и ни одного сверчка»!

Нельзя не упомянуть о значении Станиславского в завоевании престижности режиссерской профессии. До Станиславского режиссер был ско-

рее «сценическим администратором», совершенно не пользующимся у актеров «творческим авторитетом». Он разводил актеров по сцене, «чтоб они не сталкивались лбами», фиксировал в «регистрационной тетрадке», кто откуда выходит/ где стоит, куда уходит, и

208

строго следил, чтобы артисты не нарушали «правила разводки».

По этому поводу (какой «вес» имел режиссер у актерской братии) вспоминается один забавный случай. Когда знаменитому на всю Казань артисту В.И.Шверубовичу посоветовали поехать в Москву «к гениальному режиссеру», он, как утверждает театральная история, немало удивился: «А зачем режиссеру быть гениальным?» Но спустя несколько лет именно гениальный Станиславский «сделал» из Шверубовича великого Качалова!

Много лет и много труда понадобилось Станиславскому, чтобы завоевать авторитет в артистическом мире и чтобы режиссерская «должность» стала почетной, творческой.

Важнейшими компонентами профессиональной режиссуры являются мизансцена и композиция, которые, сразу отметим, плотно взаимосвязаны друг с другом: мизансцена - вне композиционного общего решения - будет чужеродным, нарочитым «украшением» композиции, композиция же - без мизансцены - бессмысленной, холодной схемой.

Сразу условимся и запомним: когда режиссер говорит артистам «ваша мизансцена у окна, а ваша - у стола с

209

двумя стульями» - это не имеет никако-

го отношения к мизансценированию, это всего лишь злополучная «разводка».

Итак, что такое мизансцена, в чем ее предназначение?

Мизансцена - это прежде всего способ отражения сценического действия.

Следовательно, одним из первых условий возникновения и создания мизансцены должно быть действие, упрощенно - движение актеров на сценической площадке/ посложнее - «движение мысли». Мы, разумеется/ помним, что под «словами» следует понимать «словесное действие». И еще:

когда человек говорит, он «рисует зрительные образы», он эмоционален, он чувствует... Это необходимо учитывать при мизансценировании. Значит:

Мизансцена - это способ передать" чи смысла поступков и чувств артистов-персонажей.

Может возникнуть вопрос: а если артист-персонаж постоянно совершает поступки и, как должно быть, не без чувства, не получится ли в этом случае, что вся линия его действий - это сплошная, непрерывная мизансцена?

Нет, конечно, и вот почему:

Мизансцена - это образное отражение особо важных по смыслу мо-

ментов сценического действия.

Скажем немного иначе;

Мизансцена - это образ целого в частном, в малом.

Приведу несколько примеров из общеизвестных фильмов. «Иван

Грозный» С.Эйзенштейна. На фоне кремлевского окна - крупным планом - острый, рельефный профиль царя. Да, мы знаем, что это царь Иван Грозный, но сейчас нам кажется, что это сам дьявол, страшный идол, а за окном - тянущийся сюда, на свою погибель, длинный, бесконечный людской поток идолопоклонников. Вот так, в одной мизансцене С.Эйзенштейн выразил свою сверхзадачу. А какая у него выразительная, эмоциональная, еще более действенная мизансцена в «Броненосце Потемкине»! Я имею в виду сцену расстрела матросов, накрытых брезентом, - страшный образ жестокого произвола!

«Баллада о солдате» Г.Чухрая. Дорога, уходящая за горизонт. Не сводя с нее глаз, смотрит вдаль мать солдата. Дождется ли она сына, вернется ли он с войны?

Бот это и есть - по Станиславскому - «ударные места, соответствующие кульминационным моментам», которые и создаются режиссерами-

211

постановщиками при помощи мизансцены.

Делаем очередной вывод:

Мизансцена - это способ выражения авторской идейной установки посредством образного обобщения, созданного пластическими изобразительными средствами театра и кино.

Мизансцена может быть выстроена и без участия артистов. Например/ покосившийся крест на купоне полуразрушенного храма; одиноко стоящий в поле под грозой старый дуб, две голые сухие ветви которого вскинута кверху, словно молят пощады, дождь и ветер

безжалостно хлещут его, гнут к земле, хотят сломать, дуб скрипит-стонет, кажется, вот-вот силы его покинут, но держится он, держится за землю, и мы невольно сострадаем ему, нам хочется, чтобы дуб-старик устоял.

О «сострадании» (эмоциях) я повторяю умышленно/ чтобы подчеркнуть:

Мизансцена — это не только «идейное оружие», но и непременно эмоциональное. Только эмоции/ чувства, вызванные у зрителей мизансценой/ оправдают ее и «сделают невидимой» технику ее исполнения.

И еще следует особо отметить:

Мизансцена органична по своей

212

образной выразительности и попадает в цель лишь в том случае, когда рождена природой и логикой чувств. когда является естественным выразителем авторской сверхзадачи.

Уважительно нужно относиться ко всем вспомогательным элементам мизансцены (декорация/ костюмы, грим/ музыка, шумы и т.п.); все они — в отдельности или во взаимодействии — являются неотъемлемыми средствами выразительности, при помощи которых режиссеры-постановщики и осуществляют образное решение спектакля/ фильма.

По стародавней, но еще не отвергнутой и по настоящее время действующей теории драматического искусства/ основными элементами формы являются:

— сюжет (мы знаем, что это такое);

— язык, как средство выразительности, выражения мысли, по Станиславскому - словесное действие

(этот элемент «системы» нам тоже известен);

И, наконец/

— композиция.

Каждому произведению свойствен свой «порядок построения». Он определяется общепринятым, тоже нам уже

213

известным, условным делением на «основные моменты действия»: завязка (где исходное событие), кульминация (где тавное событие), развязка (где происходит окончательное «разрешение» сквозного действия/ сюжета).

Так вот, композиция и устанавливает определенные закономерности связи между отдельными частями произведения - основными моментами действия, эпизодами, сценами и, при необходимости/ внутри них. Скажем проще, больше опираясь на живую практику, чем на сухую теорию:

Установление определенной взаимосвязи и взаимозависимости между предыдущим и последующим действиями, событиями - как и чем они влияют друг на друга - это и есть (по теории) «установление закономерностей связи между отдельными частями произведения», что и должно быть основной «заботой» композиции.

А теперь дадим композиции совсем короткое, «рабочее» определение:

Композиция - это сопоставление. соразмещенне отдельных частей произведения (пьесы, сценария/ спектакля/ кинофильма). То есть композиция (по деловому рассуждая) «отвечает» за построение произведения/ принимая

в этом процессе непосредственное участие.

Теперь рассмотрим два основных вида построения (композиции).

Произвольное - происходит (извините за легкость суждения, но оно так и есть) от слова «произвол», то есть когда автор пьесы/ сценария, или режиссер спектакля, фильма, действительно творят произвол: они в своей работе не придерживаются никаких правил, никаких законов построения произведений.

Такой произвольной композиции соответствует и ее способ реализации - механический, когда «структура произведения» создается не на основе природы драматургического материала/ конфликта и т.д., а механически, и насильственно подгоняется под надуманную трактовку, в результате - жанровая эклектика/ сюжетная нелепица, абсурд.

Наглядный пример - эпизод из фильма С.Бондарчука «Красные колокола»: война, поле боя, стрельба, взрывы - сотнями, если не тысячами/ падают сраженные вражеским огнем солдаты; но вот наступает тишина, и предстает более страшная картина - земля, заваленная телами убитых. Эти два фрагмента одного эпизода сняты,

2!5

сделаны в полном соответствии с «канонами жестокого реализма»: на войне как на войне! И вдруг в этом же эпизоде начинают «действовать» совершенно новые, ранее никак не обозначенные и не замотивированные/ правила игры:

под «живительную» музыку («труба зовет!») убиенные... оживают/ встают/

отряхиваются/ берут свои винтовки - они опять готовы к бою! К какому? Выходит/ опять к игрушечному? Благородная задумка режиссера им же самым скомпрометирована/ а зрителями осмеяна. Плакатная, схематическая идея («Нас не убьешь!») избрала для своего выражения вполне логически оправданную/ достойную себе/ тоже плакатную мизансцену-схему и механический способ ее реализации.

Другой, второй вид построения/ является полной противоположностью предыдущему.

Классический. Он основан на органических закономерностях построения произведения, опирающихся на его сюжет, тему, идею...

Следовательно/ и способ реализации классической композиции должен быть... органическим, то есть естественно вытекающим из авторской темы и идеи/ из авторского способа

216

отбора действий, событий и фактов произведения, его жанра, конфликта...

Конечно же, при поиске и реализации композиционного решения, как и при мизансценировании, без предварительного «разведки умом» не обойтись. Но в обо-

случаях излишняя «теоретизация» может оказать творческому процессу медвежий услугу - перегрузить (или «засушить» композицию (и мизансцену тоже) Правильнее будет- «мыслить действенным! категориями», то есть думать и действовать] «пластическими средствами выразительности» (на площадке, в движении вместе с актерами).

Много задач необходимо решить, работая над композицией.

Выделим основные:

— средствами построения добиться четкого, выразительного развития действия, согласно авторской идеи, природы конфликта произведения, его жанра...

— исключить «сюжетные излишества», тормозящие развитие сквозного действия, и не допустить своих собственных ненужных «декоративных украшений»...

— выделить художественными средствами выразительности ударные кульминационные мо-

менты, работающие на идею и образ спектакля, фильма.

Одним из самых действенных, эффективных приемов композиционного выделения является повтор. Вспомним еще раз сцену из кинофильма «Баллада о солдате»: дорога, уходящая за горизонт, не сводя с нее глаз, смотрит вдаль мать солдата. Так начинает свой фильм режиссер-постановщик. И подобной же сценой заканчивает его.

Убедительный пример уместного/ профессионального использования одного из главных приемов композиционного выделения "ударного кульминационного момента/ работающего на идею и образ фильма". Благодаря повтору мизансцены «мать ждет сына-солдата», образ матери в финале поднимается до высокого обобщения: это Родина-мать ждет своих сыновей...

Прием повтора очень разнообразен средствами исполнения. Он может быть проявлен в словесном действии («репризы»), в музыкальном оформлении («возвращение к теме», «акцент»), в живописи и архитектуре спектакля/ фильма...

И последнее: композиция может быть законченной, как/ например/ у Шекспира в трагедии "Ромео и Джульетта».

218

Но если не поставлена «точка», это вовсе не значит, что композиция не доработана. Почти все пьесы Чехова заканчиваются многоточием, а то и вопросом. Брось бы, сюжет, действие «не исчерпали себя», но композиционные произведения завершены, программа авторская идея нам ясна.

Такие композиции и считаются (называются) незаконченными, не завершёнными.

Пора и мне завершать свою работу. Конечно, «законченной» её считать нельзя. Хотя бы потому что «Познание и развитие "системы Станиславского", - как говорила Мария Осиповна Кнебель, - бесконечный процесс познания и развития законов творчества самосовершенствования». Моя же задача была более скромно? изложить основные элементы «системы» в их естественной СВЯЗЬ и последовательности как единую программу для удобства её изучения и практического применения.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Мы неоднократно и справедливо подчеркивали значение «системы Станиславского» - как важно знать её и уметь ею пользоваться на профессиональном уровне. Иначе и быть не должно: режиссерам и артистам нужно знать законы своего искусства, законы творчества. Только овладев методом действенного анализа, всеми основными элементами «системы», её главным приемом

«через сознательную технику - подсознательное творчество», - только тогда можно подняться на вершину своей творческой профессии! Только тогда режиссерам станет подвластно создание глубоких по содержанию и классических по форме спектаклей и фильмов, актерам - перевоплощение, создание образов!

Обходиться сегодня без «системы Станиславского» - это непростительная «бесхозяйственность». Это значит жить по старинке, это все равно, что иметь самые современные высокотехнологичные летательные средства, но пытаться летать на крыльях Икара.

220

Если кто-то из вас ошибался - не страшно. Страшно повторять, множить свои ошибки. Никогда не поздно начать работать по-новому. Только для этого необходимо волевое усилие и твердое решение: «Сегодня - первый новый день всей моей оставшейся творческой жизни!»

Не верьте бреду иноверцев, будто в своем отечестве пророков нет. Есть у нас пророк - Станиславский! Берегите его учение, не позволяйте исказить, владейте им и развивайте его!

Желаю удачи, творческих побед!
Вам привет от Станиславского!

Огдавле и и е

От автора
Часть первая

Вступление

Главные принципы «системы Станиславского»

Метод действенного анализа

Предлагаемые обстоятельства

Тема. идея. фабула

Сюжет, сверхзадача, сквозное действие

Конфликт

Виды событий

Основные моменты действия

Жанр

«Роман жизни»

Этюдный метод

Часть вторая

Сценическое действие

Основные принципы сценического действия

Два основных признака сценического действия 121

Основные виды сценического действия 125

Виды и способы проявления психических
действий 128

Словесное действие 150

Видение 152

Подтекст 149

Внутренний монолог 155

Второй план 167

«Союз четырех» (характер, «зерно»,
характерность, приспособления) 177

Темпо - ритм 186

Атмосфера 197

Мизансцена и композиция 204

Заключение 220

4

11

11

14

20

26

57

50

76

79

87
97
105
107

114

115
117

УЧИТЕЛЯМ И УЧЕНИКАМ,
РЕЖИССЕРАМ И АКТЕРАМ,
ПИСАТЕЛЯМ И ДРАМАТУРГАМ,
ИСКУССТВОВЕДАМ - ВСЕМ,
КТО ВОЛЬНО ИЛИ НЕВОЛЬНО

ОКАЗАЛ МНЕ ПОМОЩЬ В ЭТОЙ РАБОТЕ,
ВЫРАЖАЮ ГЛУБОКУЮ БЛАГОДАРНОСТЬ.

Автор