Эльвира Сарабьян

Актерский тренинг по системе Георгия Товстоногова

Золотой фонд актерского мастерства

Эльвира Сарабья

Актерский тренинг

по системе **Георгия Товстоногова**

УДК 792.2
ББК 85.33/1.3(2)
С20

Вес права защищены. Никакая часть данной книги не может выть воспроизведена а какой бы то ни было форме без письменного разрешения владельцев авторских прав.

Сарабьян, Э.

С20 Актерский тренинг по системе Георгия Товстоногова / Эльвира Сарабьян. - М.: АСТ; Владимир: ВКТ, 2010. - 320 с. - (Золотой фонд актерского мастерства).

Эта книга поможет вам освоить тот путь, который прошел сам Георгий Александрович и его актеры. В основу тренинговых упражнений легла практика работы Товстоногова над пьесой, работа над ролью и этюдные занятия. В качестве тренингового материала даны работы Товстоногова в театре, а также учебные задания, которые он давал своим студентам.

Все актеры и режиссеры, обучавшиеся и работавшие под началом Г. Товстоногова, проходили уникальную школу, неотъемлемой и главнейшей частью которой был актерский тренинг. Его ученики, ученики ею учеников используют Товстоногове -кий тренинг в своей ежедневной творческой работе с актерами. Прикоснитесь и вы к мудрости одного из самых блестящих учителей театрального искусства

Популярное издание Эльвира Сарабьян

АКТЕРСКИЙ ТРЕНИНГ
ПО СИСТЕМЕ ГЕОРГИЯ ТОВСТОНОГОВА

Подписано в печать 16.03.10. Формат 84х108'/з:г-Усл. печ. л. 16,8. Тираж 5000 экз. Заказ № 1945и.

Общероссийский классификатор продукции ОК-005-93, том 2; 953000 - книги, брошюры
Санитарно-эпидемиологическое заключение № 77.99.60.953.Д.01 280.10.09 от 20.10.2009 г.

ООО «Издательство АСТ»
141100, Россия, Московская обл., г. Щелково, ул. Заречная, д. 96. ОАО «Владимирская книжная типография»
600000, г. Владимир, Октябрьский проспект, д. 7.
Качество печати соответствует качеству предоставленных диапозитивов

©Э. Сарабьии, 2009
© ООО « Издательство АСТ», 2010

СОДЕРЖАНИЕ

Предуведомление 9

Что такое актерский тренинг по Товстоногову 11

Актерский тренинг с элементами режиссуры 13

Как заниматься по этой книге 15

Кому адресована эта книга 16

Глава первая.
РАСПОЗНАВАНИЕ МОТИВОВ. ТРЕНИНГ НАБЛЮДЕНИЯ 20
Тренинговое задание № 1 31

Тренинговое задание №2 36

Глава вторая.
КРУГИ ОБСТОЯТЕЛЬСТВ. ТРЕНИНГ ОБСТОЯТЕЛЬСТВ 40

Обстоятельства большого круга 44
Обстоятельства среднего и малого кругов 47
Тренинговое задание №3 53
Тренинговое задание №4 62

Глава третья.
МЕТОД ДЕЙСТВЕННОГО АНАЛИЗА И СИСТЕМА СТАНИСЛАВСКОГО. СОБЫТИЙНЫЙ РЯД ПЬЕСЫ. ТРЕНИНГ СОБЫТИЙ 63

Метод действенного анализа и его составляющие 70

Определение событийного ряда 74
Тренинговое задание №5 79
Тренинговое задание №6 84

Глава четвертая.

СВЕРХЗАДАЧА. ТРЕНИНГ СКВОЗНОГО ДЕЙСТВИЯ 85
Как определить сверхзадачу? 91
Сквозное действие 97
Тренинговое упражнение №7 100
Тренинговое задание №8 107
Глава пятая

ВЫБОР ПЬЕСЫ И ПЕРВАЯ ЧИТКА.
ОТКРИТИЕ ПЬЕСЫ.
ВПЕЧАТЛЕНИЕ И ВИДЕНИЕ.
ТРЕНИНГ ВПЕЧАТЛЕНИЯ 109
Тренинговое упражнение №9 115
Первая читка пьесы. Опасность видения 115
Первое впечатление 120
Тренинг впечатления 125
Тренинговое задание № 10 128
Тренинговое задание № 11 134
Тренинговое задание №12 135

Глава шестая.
ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПЬЕСЫ.
ТРЕНИНГ ЖАНРА 136
Что такое жанр? 137
Жанровые различия пьес 139
Определяющее значение жанра 143
Тренинговое задание №13 147

Глава седьмая.
ЗАМЫСЕЛ РЕЖИССЕРА И
АКТЕРА. ЗРИТЕЛЬНОЕ РЕШЕНИЕ
ПЬЕСЫ. ТРЕНИНГ ВООБРАЖЕНИЯ *164*
Замысел как основа сценического решения пьесы *167*
Как рождается замысел *169*
Режиссерское видение и зрительное
решение пьесы *173*
Трснинговое задание №14 .....*176*

Глава восьмая.
КОНФЛИКТ КАК ОСНОВА ПЬЕСЫ.
ТРЕНИНГ ОБНАРУЖЕНИЯ
КОНФЛИКТА *184*
Обнаружение конфликта *186*
Тренинговое задание №15 .....*189*

Глава девятая.
ПСИХОЛОГИЯ АКТЕРА И ЗРИТЕЛЯ.
СЦЕНИЧЕСКАЯ АТМОСФЕРА.
ТРЕНИНГ ВОСПРИЯТИЯ *209*
Восприятие актера и зрителя.
Настройка восприятия.
Что такое атмосфера театра *211*
атмосфера спектакля *214*
Сценическая атмосфера и авторский замысел *218*
Тренинговое задание №16 .....*220*
Тренинговое задание № 17 .....*240*

Глава десятая.
ОБНАРУЖЕНИЕ ФИЗИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ. ТУАЛЕТ АКТЕРА. ТРЕНИНГ ФИЗИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ *244*
Что такое верное физическое действие *246*
Туалет актера *250*
Тренинговое задание №18 254
Тренинговое задание № 19 ..... *259*

Глава одиннадцатая.
ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЕ И ЗЕРНО РОЛИ. ЭТЮД И ИМПРОВИЗАЦИЯ. ТРЕНИНГ ИМПРОВИЗАЦИИ..... *273*
Этюд и импровизация..... *277*
Тренинговое задание №20..... 283
Тренинговое задание № 21 306
Несколько слов в заключение 307
Список использованной литературы..... 309

ПРЕДУВЕДОМЛЕНИЕ

Прежде, чем читатель откроет первую главу, мы хотим предупредить: эта книга — не совсем обычная. Она не является ни учебником, ни пособием по актерскому мастерству. Скорее, это приглашение к эксперименту. Но пусть слово «эксперимент» вас не пугает. По сути, мы предлагаем вам проделать ту работу, через которую проходит любой человек, стремящийся к вершинам творчества. Все выдающиеся мастера искусства (не только театрального, но и изобразительного, музыкального, литературного) интуитивно проживали подобный процесс. Мы лишь постарались этот процесс систематизировать и описать его в максимально доступной форме.

Возможно, некоторых читателей смутило название этой книги. «Разве существует актерский тренинг по Товстоногову?» — удивленно спросят они.
Не существует — в том смысле, что великий русский режиссер Георгий Александрович Товстоногов не занимался специально актерским тренингом и не писал книг на эту тему

стр.9

подобно К. С. Станиславскому, М. А. Чехову или С. В. Гиппиусу.

Да, существует — и это могут подтвердить десятки великолепных актеров и режиссеров, которым посчастливилось учиться и работать у Товстоногова. Каждый актер, работавший под его началом, каждый режиссер, обучавшийся у него на курсе, проходил уникальную школу, неотъемлемой и главнейшей частью которой был актерский тренинг. Да, этот тренинг не составлен в систему, не описан в специальном пособии — но все же актерский тренинг по Товстоногову существовал и существует. Его ученики, ученики его учеников используют товстоноговский тренинг в своей ежедневной творческой работе с актерами.

Работая над этой книгой, мы ставили перед собой задачу систематизировать и описать товстоноговскую школу работы с актерами. Основой для этого издания послужили не только книги, статьи и интервью Товстоногова, воспоминания его учеников и коллег, записи товстоноговских уроков, репетиций и спектаклей. Мы широко использовали и те источники, к которым обращался сам Товстоногов - в первую очередь, наследие Станиславского. Список этих источников вы найдете в конце этой книги. Он опубликован не только из-за издательских правил:

Стр.10

можете считать этот список последним «тренинговым упражнением». Упражнением, которым вам придется заниматься всю жизнь. В том, конечно, случае, если вы хотите овладеть актерской профессией в совершенстве

Что такое актерский тренинг по Товстоногову

При помощи этой книги вы шаг за шагом вы будете постигать весь путь, который прошел сам Георгий Александрович и его актеры — в этом и заключается суть тренинга. В основу тренинговых упражнений легла практика работы Товстоногова над пьесой (полностью — от выбора пьесы и ее анализа до сценического воплощения), работа над ролью и этюдные занятия. В качестве тренингового материала мы взяли работы Товстоногова в театре, а также учебные задания, которые он давал своим студентам. Хотя некоторые тренинговые упражнения можно выполнять и в группе, но все же эта книга не рассчитана на групповые занятия. Актерским тренингом по Товстоногову нужно заниматься индивидуально (в этом заключается и его простота и доступность, но в то же время и особая сложность).

Стр.11

Большую часть этих упражнений составляет та к называемый интеллектуальный тренинг— работа с воображением, чтение пьес, разбор отрывков, повседневные наблюдения и их анализ. Это нелегкий труд, который потребует от вас больших затрат психической и умственной энергии. Но именно эти упражнения позволят вам улучшить память, развить гибкость психики и увеличить свою внутреннюю эмоциональную «энергоемкость» — то, без чего немыслима актерская профессия. Кроме того, интеллектуальный тренинг поможет нам глубже проникнуть как в психологию отдельного человека, так и больших социальных групп. А ведь именно в раскрытии человеческой психологии и состоит задача искусства вообще и театрального в частности. Интеллектуальному трен и игу посвящена первая (и большая) часть нашей книги.

Вторая часть - действенный тренинг, в котором даются упражнения на физические действия. Мы не рекомендуем сразу приступать к нему: все задания действенного тренинга неразрывно связаны с упражнениями тренинга интеллектуального. Без выполнения заданий первой части тренинг физических действий будет не просто неэффективен, но может паже повредить нам. Однако это не значит что действенным тренингом можно заниматься только после того, как все задания интеллектуального тренинга будут пройдены. Тренинги можно чередовать — например, в одну неделю вы выполняете задан интеллектуального тренинга, а в другую задание тренинга действенного.

Актерский тренинг с элементами режиссуры

Товстоногов преподавал режиссуру, но, те не менее, был убежден: каждый студент режиссерского факультета обязан за годы учебы овладеть актерской профессией. Коллеги свидетельствуют: Георгий Александров не принимал абитуриента на свой курс, если тот не обладал актерским талантом.

Товстоногов говорил:

«...режиссер обязан обладать актерской природой. Множество судеб прошло передо мной. Самые несчастные, порой трагические — судьбы тех режиссеров, которые прекрасно рассуждали о произведениях, излагали фундаментальные замыслы, но ничего не могли построить...» [5].

Каждый режиссер, утверждал Товстоногов, должен быть актером — ведь без знания актерской природы просто невозможно поставить спектакль.

Стр. 13

Однако верно и обратное: каждый актер быть еще и режиссером. Пусть он никогда не поставит ни одного спектакля, и даже не станет помощником режиссера, но ему необходимо понимать процесс рождения спектакля — от замысла до воплощения. Только в этом случае его творческая актерская природа раскроется в полной мере. Что это означает? Не секрет, что многие актеры на сцене (или в кино) стараются, прежде всего, выразить себя, а не сыграть спектакль или фильм. Но самовыражение актера очень часто мешает произведению в целом — именно потому, что на первый план выступает актерское «я». За этим «я» не видно ни персонажа, ни его отношений с другими действующими лицами. В результате постановка разваливается. Неумение воспринимать произведение сценического искусства как единое целое — чуть ли не главная беда актеров. Считается, что только режиссер обязан собирать это целое воедино. Но ни один, даже самый гениальный, режиссер не сможет поставить спектакль или снять фильм, если актеры не будут сотрудничать с ним, вникать но нес тонкости режиссерской работы. А чтобы проникнуть в эти тонкости, их нужно изучать. Вот почему в нашей книге много упражнений посвящено развитию режиссерских навыков и умений.

Стр. 14

Как заниматься по этой книге

Вместе с этой книгой вы пройдете весь путь, который проходят режиссер и актеры и процессе создания спектакля. Каждая плана посвящена какому-либо этапу режиссерской и актерской работы. Работа эта начинается задолго до первого прочтения пьесы, и не заканчивается после постановки спектакля. В каждой главе даются тренировочные задания и контрольные вопросы. Отмечать на эти вопросы нужно письменно; для этой цели надо завести отдельную тетрадь. В этой же тетради вы будете записывать дневниковые наблюдения о своих занятиях тренингом.

Дневниковые записи должны быть выстроены по следующему принципу:

В заголовке:

Дата. Место. Время суток. Название *главы,* по которой ведется тренинговая работа.

Первая часть:

Ответы на контрольные вопросы.

Вторая часть:

Ход тренинговых занятий, наблюдения,
размышления, анализ.

Стр. 15

Ведение дневника — обязательная и неотъемлемая часть тренинга. Контрольные вопросы и ответы на них позволят вам глубже проработать каждый этап тренинга. К тому же, подобное конспектирование поможет лучше запомнить содержание книги. К записям наблюдений вы будете возвращаться вновь и вновь: это нужно, чтобы проследить, каких результатов вам удалось добиться за время тренинга.

Приступая к занятиям, не ждите быстрых успехов. Актерский тренинг по Товстоногову требует серьезного подхода и больших затрат времени и энергии. На выполнение одного задания вам потребуется не меньше недели. Но такая работа позволяет усваивать материал основательно и навсегда. Пройдя этот тренинг от начала и до конца, вы сможете пользоваться приобретенными навыками всю оставшуюся жизнь.

Кому адресована эта книга

При составлении данной книги мы ориентировались, прежде всего, на творческую молодежь, которая хочет реализовать себя в актерской или режиссерской профессии. Эту книгу можно использовать в качестве пособия при подготовке к поступлению на

Стр.16

актерский или режиссерский факультет. Пригодится она и тем, кто мечтает о профессии театроведа.

Однако эта книга рассчитана не только на тех, кто интересуется театром с профессиональной точки зрения. Она будет полезна специалистам в любой сфере, связанной с работой с людьми. И не только им.

Георгий Александрович Товстоногов утверждал, что в искусстве режиссуры в качестве «материала» используется человек-артист, с его бесконечно разнообразным внутренним миром. По словам Товстоногова, режиссер «играет на человеческой душе артиста». Но ведь так можно сказать не только о режиссере! Любой человек, который по роду своих занятий соприкасается с людьми, их жизнью, их поступками и проблемами, тоже «играет» на человеческой душе. Педагогика, психология, медицина, политика, история — все эти области предполагают в качестве «материала» человека. Впрочем, этот «материал» «используется» гораздо шире. Все мы общаемся с людьми, все мы строим отношения с близкими людьми в семье, с коллегами на работе, с друзьями. Каждый из нас в этом смысле — режиссер своей собственной жизни.

Всякое искусство сообщает нам что-то о человеке. Но, пожалуй, ни один вид искусства так полно не проникает в сущность

Стр.17

человека, как искусство театра. Товстоногов-режиссер прекрасно понимал, что его профессия — универсальный инструмент познания мира и человека. Для него не существовало никаких жанровых границ, потому что на первое место он ставил человеческую природу. В каждом своем спектакле, в каждом режиссерском решении он обращался к глубинам человеческой души.

«Режиссера иногда сравнивают с источником творческой энергии, лучи от которого расходятся во все стороны: к актеру, к драматургу, к зрителю. Мне же думается, что режиссер — это точка пересечения времени, поэтической идеи и искусства актера, то есть зрителя, автора и актера. Это призма, собирающая в один фокус псе компоненты театрального искусства. Собирая все лучи, преломляя их, призма становится источником радуги». — писал Товстоногов.

Но разве эти слова, только сказанные немного иначе, нельзя применить к любому другому человеку? «Лучи» энергии расходятся от родителей — к детям, от педагогов — к ученикам, от врачей — к пациентам. Каждый человек — это точка пересечения времени, человеческих взаимоотношений, связей и ситуаций. Каждый человек — призма, собирающая в фокусе мир, в котором он живет. То, как он по своей воле преломляет

Стр.18

лучи этого мира, и есть режиссура. Режиссура жизни.

Мы надеемся, что эта книга станет для читателя поводом взглянуть на свою жизнь с точки зрения Большого Искусства. Ведь, в конце концов, недаром сказано:

Весь мир — театр, а люди в нем — актеры.

Стр19

ГЛАВА ПЕРВАЯ

РАСПОЗНАВАНИЕ МОТИВОВ. ТРЕНИНГ НАБЛЮДЕНИЯ

Ни один человек в мире не делает что-то просто так. В основе каждого поступка лежит мотив; каждое действие имеет свою цель. Что заставляет человека действовать? Целый комплекс причин, в первую очередь, характер и обстоятельства. Характер определяется генотипом - тем, что человек унаследовал от родителей, и фенотипом — суммой обстоятельств, при которых человек воспитывался и рос. Человек постоянно попадает в разные ситуации, которые могут создаваться им самим, или же

Стр.20

складываться случайно, под влиянием независящих от человека внешних факторов. Каждая ситуация, в которую мы попадаем, заставляет нас делать выбор и совершать поступки. Но выбор этот не является одинаковым для разных людей. В зависимости от нравственных установок, жизненных целей (долгосрочных и сиюминутных), эмоционального настроя разные люди делают разный выбор. Жизнь — это непрерывное взаимодействие обстоятельств и выборов.

Сцена — это микромодель мира. Значит, здесь тоже существует связь обстоятельств и выборов. На первый взгляд, кажется, что ни у актеров, ни у режиссера особого выбора нет: обстоятельства предложены автором, а поступки персонажа прописаны в сценарии. Однако это не совсем так. Один и тот же поступок персонаж может совершить, исходя из разных целей, делая разные выборы. Так, как это происходит в жизни.

> **«По существу, в современном театре основным свойством создаваемого характера должен стать особый, индивидуальный стиль мышления, отношения героя к миру, выраженный через определенный способ думать» [4].**

Два разных человека в одинаковых обстоятельствах могут поступить одинаково;

Стр.21

однако мотив и выбор одного будет коренным образом отличаться от мотива и выбора другого. В жизни это происходит естественным путем; люди не задумываются, кто и как поставил их в эти обстоятельства и перед этим выбором.

Психолог А. Г. Маклаков писал:

> **«Побудительными причинами деятельности человека являются мотивы—совокупность внешних и внутренних условий, вызывающих активность субъекта и определяющих направленность деятельности. Именно мотив, побуждая к деятельности, определяет ее направленность, т. е. определяет ее цели и задачи» [16].**

Актер обязан задумываться над тем, что толкает его персонажа на совершение именно этого действия в этих обстоятельствах. Но чтобы понять психологию персонажа, надо иметь навык распознавания мотивов, которыми руководствуются люди в своих выборах и поступках.

«...первой и главной задачей режиссера является неустанное, каждодневное изучение жизни.—писал Товстоногов. — Надо знать все. Надо не только научиться видеть реальные факты, но и уметь сопоставлять их, открывать внутренние причины поступков людей» [3].

Стр. 22

Актер должен не только открывать внутренние причины и побудители. Он должен уметь отпечатывать в душе эти эмоциональные воспоминания, уметь «копить» их для того, чтобы в нужный момент превратит эмоцию в действие:

> **«Надо выработать в себе привычку постоянно слушать и наблюдать. Я иногда ловлю себя на том, что слушаю, как два человека ругаются. Ведь они ругаются по-разному, потому что у них разные задачи, которые и определяют качественную разницу их действий. Эта привычка наблюдать и переводить язык эмоций на язык действий должна стать вашей второй натурой. Нужна большая тренированность, чтобы научиться легко переводить эмоциональное состояние в физические действия, чтобы за результативным увидеть действенную основу. Это можно и нужно в себе воспитывать. Законы, открытые Станиславским, каждый режиссер должен заново открывать для себя» [3].**

Товстоногов рекомендует наблюдать людей в их повседневной жизни именно для того, чтобы понять их мотивацию. Но для того, чтобы распознавать мотивы, нужно иметь некоторое представление о психологии мотиваций. Здесь вам может помочь теория мотиваций, предложенная американским психологом Абрахамом Маслоу. Согласно этой

Стр.23

теории, человеком движут следующие потребности.

Физиологические потребности:

▲ Голод, жажда.

▲ Сексуальное желание.

▲ Потребность в движении.

▲ Материнский инстинкт.

▲ Чувственные потребности: вкусовые ощущения, запахи, прикосновения и т. д.

Потребности безопасности:

▲ Потребность в безопасности.

▲ Потребность в стабильности.

▲ Потребность в защите.

▲ Потребность в свободе от страха, тревоги и хаоса.

▲ Потребность в структуре, порядке, законе, ограничениях.

Потребности принадлежности и любви:

▲ Потребность в любви и привязанности.

▲ Потребность в дружбе.

▲ Потребность в принятии (когда социальная группа принимает человека как часть себя:
Стр.24
сюда входят родовые отношения, отношения на работе, в коллективе, группы по интересам; даже преступные группы).

Потребности признания:

▲ Потребность в признании.

▲ Потребность в высокой оценке.

▲ Потребность в достижении успеха.

▲ Потребность в репутации и престиже.

Потребности самоактуализации

Эта потребность заключается в том, что каждый человек стремится соответствовать своему назначению или призванию. К потребностям самоактуализации относятся:

▲ Потребность в творчестве.

▲ Потребность в самовыражении через воспитание детей, установление рекордов, изобретение чего-то нового.

▲ Потребность в любимой работе (основная цель которой — не приносить доход, а доставлять удовлетворение) тоже относится к потребностям самоактуализации.

Потребности познания и понимания:

▲ Потребность в учебе.

▲ Потребность в информации.
Стр.25

▲ Потребность в развлечениях,

▲ Любопытство.

▲ Потребность в истолковании и понимании.

▲ Потребность в достижении истины.

Эстетические потребности:

▲ Потребность в красоте (это понятие имеет самый широкий диапазон).

▲ Потребность в искусстве: музыке, живописи, литературе — на любом уровне.

На первый взгляд может показаться, что все это не имеет прямого отношения к актерской профессии. Однако любые поступки любых персонажей можно объяснить одной или несколькими потребностями, перечисленными выше. Потребности не только рождают мотивацию, но и способны изменить мироощущение персонажа. Маслоу пишет:

> **«В качестве еще одной специфической характеристики организма, подчиненного единственной потребности, можно назвать специфическое изменение личной философии будущего. Человеку, измученному голодом, раем покажется такое место, где можно до отвала наесться. Ему кажется, что если бы он мог не думать о хлебе насущном, то он был бы совершенно счастлив и не пожелал бы ничего другого. Саму жизнь он**

Стр.26

> **мыслит в терминах еды, все остальное, не имеющее отношения к предмету его вожделений, воспринимается им как несущественное, второстепенное. Он считает бессмыслицей такие вещи, как любовь, свобода, братство, уважение, его философия предельно проста и выражается присказкой: «Любовью сыт не будешь». О голодном нельзя сказать: «Не хлебом единым жив человек», потому что голодный человек живет именно хлебом и только хлебом». [17]**

Все это абсолютно верно по отношению к такому персонажу, как

Хлестаков. Когда он появляется во втором явлении второго действия пьесы «Ревизор», им движет именно голод:

Явление II

Осип и Хлестаков.

ХЛЕСТАКОВ. На, прими это. *(Отдает фуражку и тросточку.)* А, опять валялся на кровати?

Осип. Да зачем же бы мне валяться? Не видал я разве кровати, что ли?

ХЛЕСТАКОВ. Врешь, валялся; видишь, вся склочена.

Осип. Да на что мне она? Не знаю я разве, что такое кровать? У меня есть ноги; я и постою. Зачем мне ваша кровать?

Стр.27

ХЛЕСТАКОВ *(ходит по комнате).* Посмотри, там в картузе табаку нет?

Осип. Да где ж ему быть, табаку? Вы четвертого дня последнее выкурили.

ХЛЕСТАКОВ *(ходит и разнообразно сжимает свои губы; наконец говорит громким и решительным голосом).* Послушай... эй, Осип!

Осип. Чего изволите?

ХЛЕСТАКОВ *(громким, но не столь решительным голосом).* Ты ступай туда.

Осип. Куда?

Хл е ста к о в *(голосом вовсе нерешительным и не громким, очень близким к просьбе).* Вниз, в буфет... Там скажи... чтобы мне дали пообедать.

Осип. Да нет, я и ходить не хочу. ХЛЕСТАКОВ. Как ты смеешь, дурак!

Осип. Да так; все равно, хоть и пойду, ничего из этого не будет. Хозяин сказал, что больше не даст обедать.

ХЛЕСТАКОВ. Как он смеет не дать? Вот еще вздор!

Осип. "Еще, говорит, и к городничему пойду; третью неделю барин денег не плотит. Вы-де с барином, говорит,

Стр.28

мошенники, и барин твой – плут. Мы-де, говорят, этаких Мы де, говорят, этаких шарамыжников и подлецов видали»

Хлестаков. А ты уж и рад, скотина, сейчас пересказывать мне все это.

Осип. Говорит: "Этак всякий придет, обживется, задолжается, после и выгнать нельзя. Я, говорит, шутить не буду, я прямо с жалобой, чтоб на съезжую да в тюрьму".

ХЛЕСТАКОВ. Ну, ну, дурак, полно! Ступай, ступай скажи ему. Такое грубое животное!

Осип. Да лучше я самого хозяина позову к вам.

ХЛЕСТАКОВ. На что ж хозяина? Ты поди сам скажи.

Осип. Да, право, сударь...

ХЛЕСТАКОВ. Ну, ступай, черт с тобой! позови хозяина.

Осип уходит.

Явление III

ХЛЕСТАКОВ один. Ужасно как хочется есть! Так немножко прошелся, думал, не пройдет ли аппетит, — нет, черт возьми, не проходит, Да, если б в Пензе

стр.29

я не покутил, стало бы денег доехать домой. Пехотный капитан сильно поддел меня: штосы удивительно, бестия, срезывает. Всего каких-нибудь четверть часа посидел — и все обобрал. А при всем том страх хотелось бы с ним еще раз сразиться. Случай только не привел. Какой скверный городишко! Вовошенных лавках ничего не дают в долг. Это уж просто подло. *(Насвистывает сначала из "Роберта" потом "Не шей ты мне матушка" а наконец ни се ни то.)* Никто не хочет идти.

Если актер, играющий Хлестакова, будет произносить свой текст в этом отрывке без учета потребностей своего персонажа, то роль просто не получится. Голод Хлестакова в первом акте пьесы как бы дает импульс всей роли. После завтрака в богоугодном заведении Земляники начинают раскрываться главные свойства Хлестакова — авантюризм, тщеславие, склонность к вранью, бахвальство. То есть, голод его растет, только этот голод уже другого порядка, эмоционального. Хлестаков изголодался не только по еде, но и по человеческому вниманию и общественному признанию, которого у него никогда не было. «Утоление голода» - так можно назвать основную задачу роли.

Стр.30

Без знания потребностей и мотивов персонажа актер не сможет создать на сцене яркий и запоминающийся образ. Ключ к распознаванию мотивов — наблюдение за людьми в их обыденной деятельности.

Контрольные вопросы:

▲ Что входит в понятие «побудительные причины деятельности»?

▲ Что такое мотивация?

▲ Какие потребности лежат в основе мотивации выборов и поступков человека? Приведите примеры этих потребностей.

Тренинговое задание № 1:

I. Прочитайте пьесу «Ревизор». Выберите небольшой отрывок, например, сцену из пятого действия, где Городничий и Анна Андреевна мечтают о будущем. Подумайте и запишите, какими потребностями мотивированы слова и поступки каждого персонажа.

Действие пятое, явление I

Городничий, Анна Андреевна и Марья Антоновна.

ГОРОДНИЧИЙ. Что, Анна Андреевна? а? Думала ли ты что-нибудь об этом?

Стр.31

Этой богатый приз, канальство! Ну, признайся откровенно: тебе и во сне не виделось — просто из какой-нибудь городничихи и вдруг... фу ты, канальство!..с каким дьяволом породнилась!

АННА АНДРЕЕВНА. Совсем нет; я давно это знала. Это тебе в диковинку, потому что ты простой человек, никогда не видел порядочных людей.

ГОРОДНИЧИЙ. Я сам, матушка, порядочный человек. Однако ж, право, как подумаешь, Анна Андреевна, какие мы с тобой теперь птицы сделались! а, Анна Андреевна? Высокого полета, черт побери! Постой же, теперь я задам перцу все этим охотникам подавать просьбы и доносы. Эй, кто там?

Входит квартальный.

А, это ты, Иван Карпович! Призови-ка сюда, брат, купцов! Вот я их, каналий! Так жаловаться на меня? Вишь ты, проклятый иудейский народ! Постойте ж, голубчики! Прежде я вас кормил до усов только, а теперь накормлю до бороды. Запиши всех, кто только ходил бить челом на меня, и вот этих больше всего писак, писак, которые закручивали им

Стр.32

просьбы. Да объяви всем, чтоб знали: что вот, дескать, какую честь бог послал городничему, — что выдает дочь свою не то чтобы за какого-нибудь простого человека, а за такого, что и на свете еще не было, что может всё сделать, всё, всё, всё! Всем объяви, чтобы все знали. Кричи во весь народ, валяй в колокола, черт возьми! Уж когда торжество, так торжество!

Квартальный уходит.

Так вот как, Анна Андреевна, а? Как же мы теперь, где будем жить? Здесь или в Питере?

АННА АНДРЕЕВНА» Натурально, в Петербурге. Как можно здесь оставаться!

Городничий. Ну, в Питере так в Питере; а оно хорошо бы и здесь. Что, ведь, я думаю, уже городничество тогда к черту, а, Анна Андреевна?

АННА АНДРЕЕВНА. Натурально, что за городничество!

ГОРОДНИЧИЙ. Ведь оно, как ты думаешь, Анна Андреевна, теперь можно большой чин зашибить, потому что он запанибрата со всеми министрами и во дворец ездит, так поэтому

Стр.33

может такое производство сделать, что со временем и в генералы влезешь. Как ты думаешь, Анна Андреевна: можно влезть в генералы?

АННА АНДРЕЕВНА. Еще бы (конечно, можно.

ГОРОДНИЧИЙ. А, черт возьми, славно быть генералом! Кавалерию повесят тебе через плечо. А какую кавалерию лучше, Анна Андреевна: красную или голубую?

АННА АНДРЕЕВНА. Уж конечно, голубую лучше.

Городничий. Э? вишь, чего захотела! хорошо и красную. Ведь почему хочется быть генералом? — потому что, случится, поедешь куда-нибудь — фельдъегеря и адъютанты поскачут везде вперед: "Лошадей!" И там на станциях никому не дадут, все дожидается: все эти титулярные, капитаны, городничие, а ты себе и в ус не дуешь. Обедаешь где-нибудь у губернатора, а там — стой, городничий! Хе, хе, хе! *(Заливается и помирает со смеху.)* Вот что, канальство, заманчиво!

АННА АНДРЕЕВНА. Тебе все такое грубое нравится. Ты должен помнить, что жизнь нужно совсем переменить, что

Стр. 34

может такое производство сделать, что со временем и в генералы влезешь. Как ты думаешь, Анна Андреевна: можно влезть в генералы?

АННА АНДРЕЕВНА. Еще бы'конечно, можно.

ГОРОДНИЧИЙ. А, черт возьми, славно быть генералом! Кавалерию повесят тебе через плечо. А какую кавалерию лучше, Анна Андреевна: красную или голубую?

АННА АНДРЕЕВНА. Уж конечно, голубую лучше.

Городничий. Э? вишь, чего захотела! хорошо и красную. Ведь почему хочется быть генералом? — потому что, случится, поедешь куда-нибудь — фельдъегеря и адъютанты поскачут везде вперед: "Лошадей!" И там на станциях никому не дадут, все дожидается: все эти титулярные, капитаны, городничие, а ты себе и в ус не дуешь. Обедаешь где-нибудь у губернатора, а там — стой, городничий! Хе, хе, хе! *(Заливается и помирает со смеху.)* Вот что, канальство, заманчиво!

АННА АНДРЕЕВНА. Тебе все та кое грубое нравится. Ты должен помнить, что жизнь нужно совсем переменить, что твои знакомые будут не то что какой-нибудь судья-собачник, с которым ты ездишь травить зайцев, или Земляника; напротив, знакомые твои будут с самым тонким обращением: графы и все светские... Только я, право, боюсь за тебя: ты иногда вымолвишь такое словцо, какого в хорошем обществе никогда не услышишь.

ГОРОДНИЧИЙ. Что ж? ведь слово не вредит.

АННА АНДРЕЕВНА. Да хорошо, когда ты был городничим. А там ведь жизнь совсем другая.

ГОРОДНИЧИЙ. Да, там, говорят есть две рыбицы: ряпушка и корюшка, такие, что только слюнка потечет, как начнешь есть.

АННА АНДРЕЕВНА. Ему все бы только рыбки! Я не иначе хочу, чтоб наш дом был первый в столице и чтоб у меня в комнате такое было амбре, чтоб нельзя было войти и нужно было только этак зажмурить глаза. *(Зажмуривает глаза и нюхает.)* Ах, как хорошо!

2. Возьмите еще пять пьес (классических или современных). Прочитайте их и выберите

Стр.35

по одной сцене из каждой пьесы. Подумайте над мотивами персонажей, исходя из теории базовых потребностей. Запишите результаты в дневник.

Тренинговое задание №2

Для выполнения этого задания вам понадобится около часа в день. Всего потребуется неделя: шесть дней тренинга и один день для анализа. (В дальнейшем эта схема будет повторяться для каждого тренингового задания).

Вам нужно будет посетить публичные места и в течение часа наблюдать за людьми и их поведением. Такими местами могут быть: кафе, библиотека, театр, школа, спортивный клуб, ипподром, стадион, общественный транспорт. Лучше всего посетить шесть разных мест: в этом случае вам удастся понаблюдать за людьми из разных социальных и возрастных слоев.

Выберите группу людей — два или три человека. Представьте, что вы — частный детектив. Постарайтесь, не привлекая к себе внимания, наблюдать за тем, как эти люди общаются между собой, что говорят, как смотрят друг на друга, как жестикулируют. Запоминайте все, что сможете запомнить.

Стр.36

Дома запишите свои наблюдения. Сначала опишите внешность и характер каждого человека:

*пол,

*возраст,

*национальность,

*рост,

*цвет кожи (не только по этнической принадлежности, нужно писать: смуглый, бледный, румяный),

*цвет глаз,

*цвет волос,

*тип прически,

* черты лица: овал лица, расположение скул, подбородка; форма носа, губ, разрез глаз, расположение и густота бровей,

*осанка (сутулая, прямая), манера держать спину,

* кисти рук (грубые, тонкие),

*одежда: верхняя (пальто, куртка, шуба), что под ней (если есть возможность разглядеть). Длина брюк, юбок, цвета, фактуры ткани, есть ли стиль в одежде; безвкусица, эклектика. Дорогая или дешевая одежда на человеке? Новая или старая? Опрятная или неряшливая?

Стр.37

Уже одно описание внешности позволит вам немало узнать о человеке. Далее продолжайте отвечать на следующие вопросы:

*Что делал каждый из участников группы?

*Как располагались люди по отношению друг к другу?

*Кто стоял, кто сидел?

*Опишите позы, в которых находились люди.

*Что они делали?

*Опишите движения, жестикуляцию.

*О чем они разговаривали?

*Как они разговаривали:

*Дружески

*Сухо, безучастно

*эмоционально, горячо

*спорили

*ругались

*Кто доминировал в группе?

*Чувствовалась ли внутренняя борьба за лидерство?

* Кто наступал, а кто шел на уступки?

*Кем, по вашему мнению, приходятся эти люди друг другу?

*В каких они отношениях?

Стр.38

Охарактеризуйте каждого человека. Какой он темпераментный,

холодный, решительный, или трусливый, любящий или ненавидящий, добросердечный или жесткий? Как вы думаете, в каких условиях он живет? Где работает или учится?

Постарайтесь определить их базовые потребности и мотивы

Перечитайте свои записи. Восстановите и памяти обстоятельства и лица людей. Допишите то, что было упущено при первом воспоминании.

На седьмой день перечитайте все наблюдения за делю. Изменилось ли качество наблюдений? стали ли они подробнее, глубже? Запишите результаты.

Стр.39

Глава вторая

Круги обстоятельств. Тренинг обстоятельств

Актера должны интересовать не только душевные мотивы, но и все круги обстоятельств, в которых находится человек или персонаж. Обстоятельства — мощный фактор, влияющий на выборы и поступки человека. Бывают обстоятельства малого, среднего и большого круга.

Малый круг обстоятельств — те условия, та ситуация, в которой человек находится в данный момент. Например: январь, мороз, остановка трамвая, трамвая долго нет, человек мерзнет и, потеряв надежду дождаться трамвая, пытается поймать такси.

Стр. 40

Обстоятельства среднего круга — его пол, возраст, семья, окружение, работа, социальный статус.

Обстоятельства большого круга — город, страна, политическая ситуация в стране и мире.

Как уже было сказано, одно и то же действие может быть совершено под влиянием разных мотивов. Мотивы же зависят от сочетания всех этих кругов. Одно дело — человек, который проголодался, потому что со времени завтрака прошло много времени; и совсем другое — голодный человек во время блокады Ленинграда. Режиссер не имеет права упускать ни один из кругов обстоятельств.

> **«Надо глубже всматриваться в душевный мир окружающих нас людей, подмечать первые побеги нового, постигать сложные законы борьбы нового со старым, сложные связи огромных исторических событий с индивидуальной судьбой человека. Политика и экономика, эстетика и социология так тесно переплетены между собой, что просто немыслимо представить себе современного режиссера несведущим в любом из этих вопросов» [3].**

Актерское мастерство должно рождаться не на театральных подмостках, а в гуще самой жизни. Но жизнь меняется постоянно. Актер обязан отслеживать эти изменения. Он просто не имеет права «парить в небесах» и

Стр.41

не замечать того, что происходит вокруг него. Иначе его способ игры будет архаичным, отсталым, неактуальным.

> **«На мой взгляд, есть лишь некоторые признаки, делающие на данном этапе развития театра искусство актера современным или несовременным. Я не претендую на теоретическое обоснование этих свойств современного способа игры. То, о чем я буду говорить,— мои наблюдения, которые могут быть субъективными и не исчерпывают**

всей сложности проблемы. Я не могу сказать, что в обнаружении признаков нового, современного стиля у меня есть своя методология. Я определил для себя лишь некоторые из этих новых признаков, вероятно, другие режиссеры найдут нечто большее, и наши коллективные усилия приведут к тому, что на основе учения Станиславского мы сможем определить наиболее существенные свойства актерского искусства, делающие его на данном этапе действенным и боевым» [4].

Признаки, о которых говорит Товстоногов, не что иное, как изменения, происходящие в стране и мире. Для актера и режиссера поговорка «старо как мир» абсурдна. Каждый день режиссер имеет дело с новым, уже изменившимся миром. Этот мир имеет свой взгляд, свои оценки, свое мнение, свою правду.

Стр. 42

«Все эти признаки возникли не случайно, новое в искусстве рождается от новых требований зрительного зала. Новое в понимании правды есть, прежде всего, новый зритель. Архаика, несовременность нашего искусства проистекают от недоверия к ... зрителю, к его возросшему интеллекту, к его миропониманию, к его эстетическим запросам... Мы чаще ориентируемся на среднеобывательский уровень зрительного зала, в то время как грандиозные события, которые произошли в нашей жизни,— открытия науки и техники, все то, что дал нашему человеку XX век,— преобразили зрителей, и сегодня ... люди требуют более тонкого, более совершенного, более точного изображения жизни человека. Этого зрителя мы недооцениваем»! [3].

Эти слова, сказанные треть века назад, и сегодня не теряют своей актуальности. К сожалению, большинство современных режиссеров воспринимают «более точное изображение жизни» упрощенно, механически как более точное изображение технического прогресса. Внутренний мир человека отходит на задний план; и человек выступает как функция, обслуживающая данное время и данные обстоятельства.

Есть три круга обстоятельств — большой, средний и малый. Большому соответствует

Стр.43

сверхзадача, среднему - сквозное действие, малому—физическое поведение, тот импульс, который непосредственно двигает конкретное событие. Круги эти существуют как процесс жизни, где все они сливаются. Большой круг нужен для того, чтобы через средний решить, что происходит в малом. А у зрителя протекает обратный процесс — через малый он проникает в средний и большой.

Неумелый режиссер сосредоточен чаще всего на среднем круге — он иллюстрирует предлагаемые обстоятельства пьесы, не умея, с одной стороны, найти точное, единственное физическое действие, а с другой — каждое свое решение проверять сверхзадачей. Отсюда и возникает необязательность того или иного приема—можно так, а можно и иначе. У опытного профессионального режиссера

подробность отобрана из множества других, неумелый хватается за первое, что пришло в голову. Он еще не научился безжалостно отсекать лишнее, поэтому в его спектакле бывает много случайного. [5]

Обстоятельства большого круга

В большой круг входят обстоятельства времени и пространства, общие для широкого круга людей. Исторический период, в котором живет

Стр.44

и действует человек или персонаж, является обстоятельством времени большого рут. Страна проживания (или даже целый континент) — обстоятельством места. В качестве примера возьмем пьесу «Горе от ума». Рассмотрим обстоятельства большого круга. Нам известно, что пьеса писалась восемь нет — с 1816 по 1824. Что это за время, какие люди жили тогда?

Самое начало XIX века. Только что отшумела эпоха дворцовых переворотов. Закончилась отечественная война 1812 года и общеевропейская война против Наполеона. Россия выступила в роли освободителя Европы. Естественно, что в это время в России особенно сильны патриотические настроения. Другое дело, что понятия о патриотизме у каждого разные. Существует легенда, что Грибоедов задумал свою пьесу, обидевшись на высшее российское общество. Вернувшись из-за границы, он попал на один из светских вечеров, где его неприятно поразило то, с каким почтением и даже заискиванием высший свет России относится к иностранцам. В центре внимания тем вечером оказался один разговорчивый француз — что очень не понравилось Грибоедову. Он едко высмеял и самого француза, и тех, кто его слушал. Грибоедова объявили сумасшедшим — слух этот пронесся

Стр. 45

по всему Петербургу. В отместку обществу Грибоедов якобы и задумал эту комедию.

Вряд ли такой блестящий ум мог восемь лет помнить обиду и лелеять план мести. Но нельзя спорить с тем, что ситуация эта очень схожа с началом пьесы: Чацкий приезжает в Москву из-за границы и сразу же попадает в высший свет Москвы. Он ожидает признания, но встречает полное непонимание; в финале пьесы его так же, как и Грибоедова, объявляют сумасшедшим.

Что же происходит на самом деле? Оставив на время в стороне пьесу, рассмотрим случай, происшедший с Грибоедовым, в свете обстоятельств большого, среднего и малого кругов.

Итак, по приезде в Россию Грибоедову кажется, что высший свет раболепствует перед всем иностранным, но означает ли это, что так и есть на самом деле? Можно ли назвать раболепством повышенное внимание к разговорчивому французу? Быть может, подобное отношение было вызвано не раболепием, а совершенно противоположными чувствами? Не было ли здесь скрытого покровительства, жалости, сочувствия? Все-таки француз — представитель страны, которая проиграла в войне. А принимают его победители. И их естественное чувство по отношению к нему — снисхождение, а никак не

Стр.46

заискивание. Сочувствие к побежденным врагам — типично русская черта (достаточно вспомни к. отношение русских людей к пленным немцам но времена Великой Отечественной Войны. Какое недоумение у петербургской Публики должна была вызвать речь Грибоедова! Никто и представить себе не мог, что победитель может так презрительно относиться к побежденному, да еще открыто это заявлять. Это можно объяснить только помрачением рассудка, что и было сделано.

Обстоятельства среднего и малого кругов

Петербургская публика находилась под влиянием большого круга обстоятельств, в *I* о время как сам Грибоедов действовал в рамках среднего и малого кругов. Средний круг в этом случае — само петербургское общество и статус Грибоедова в нем. В те годы Александр Сергеевич только начинал служить в Коллегии Иностранных Дел и вернулся из одной из первых своих заграничных командировок. Как дипломат, он мог рассчитывать на повышенный интерес петербургского общества к своей персоне. И это правильно и естественно: человек, приехавший из-за

Стр.47

границы, проникнут «заграничным духом», от него можно услышать последние новости, узнать, какими настроениями живет высшее европейское общество; да и просто — спросить, какова новейшая европейская мода. Грибоедов, вероятно, был готов к таким расспросам, и уже подготовил подробный рассказ обо всем, что творится за границей... Предвкушая великолепный вечер, он едет на прием, и со своими ожиданиями среднего круга попадает в малый круг обстоятельств. Очутившись в нем, он выясняет, что его «заграничный дух» здесь, в общем-то, никому не интересен, так как здесь уже царит заграница — в лице француза. И этот француз рассказывает точь-в-точь о том же самом, о чем намеревался говорить сам Грибоедов. Какое разочарование! Какая обида! Но как сложно признаться в том, что этой обидой движет обычная человеческая ревность... И Грибоедов бросает в лицо обществу хлесткие, несправедливые обвинения. Тому самому обществу, которое в благородном порыве окружило француза добротой и сочувствием! Результат — непонимание и отчуждение.

Теперь вернемся к самой пьесе. Главный герой — Чацкий — современник самого Грибоедова. Из текста пьесы нам ясно, что судьба этого персонажа чем-то похожа на судьбу самого автора; он тоже бывает за границей,

Стр. 48

и как-то связан с министерством (возможно, что именно с Коллегией Иностранных дел), Обстоятельства большого круга в этой пьесе совпадают с реальными, о которых мы говорили выше. Но обстоятельства среднего круга несколько иные: здесь уже действует не пербургское, а московское общество. Выражение «фамусовская Москва», уже ставшее хрестоматийным, и есть обстоятельства среднего круга. О том, что такое эта «фамусовская Москва», написано немало; мы повторяться не будем. Можно лишь добавить, что при всех не приглядных сторонах московского общества тех дней, оно состояло из тех самых людей, которые предпочли сжечь Москву, но не сдать ее Наполеону. События 1812 года еще живы в их памяти. Это общество сплочено не только духом традиционализма и консерватизма — оно сплочено борьбой против серьезного и сильного врага. Вот почему

Чацкий не находит ни капли сочувствия. Он здесь действительно чужеродный элемент, он обречен на изгнание.

В обстоятельства малого круга входят те, которые заставляют Чацкого действовать здесь и сейчас. Вот у Софьи в спальне Молчалин музицирует вместе с Софьей; вот горничная Лиза подводит часы, вот Чацкий разговаривает с Молчалиным. Но малый круг никогда не выстраивается сам по себе, он

Стр. 49

всегда создается под влиянием большого и среднего кругов.

Например, знаменитую сцену под балконом из «Ромео и Джульетты» невозможно сыграть, если не учитывать — 1) обстоятельство большого круга — давнюю войну семейств Монтекки и Капулетти; 2) обстоятельства среднего круга — что до Джульетты Ромео был влюблен в Розалинду. Обстоятельства разных кругов пересекаются, наслаиваются, взаимодействуют друг с другом.

Изменение хотя бы одного круга обстоятельств ведет к изменению действия. Изменив всего лишь один круг, мы можем получить совершенно другую пьесу, с другой идеей и развязкой. О том, как это происходит, пишет А. М. Поламишев:

Обратимся к Чехову.
«ДЯДЯ ВАНЯ».

Какое из обстоятельств является решающим для Ивана Петровича Войницкого, стреляющего в профессора Серебрякова? Обусловлен ли поступок Войницкого тем, что он окончательно убедился, как глупо прожил жизнь, и что виной всему — Серебряков? Или тем, что Елена Андреевна предпочла ему, Войницкому, Астрова? А может быть, предложение Серебрякова о продать

Стр. 50

имения, этот последний по времени происшествия факт стал причиной выстрели г" Иван Петрович Войницкий *в* течение всего лета добивался любви Елены Андреевны. Наступил сентябрь. В ответ на очередное объяснение в любви Войницкий получает от Елены Андреевны:

ЕЛЕНА АНДРЕЕВНА. Оставьте меня в покое! Как это жестоко! *(Хочет уйти.)*

Войницкий *(не пускает ее)*. Ну, ну, моя радость, простите...

Извиняюсь. *(Целует руну.)* Мир.

ЕЛЕНА АНДРЕЕВНА. У ангела не хватило бы терпения, согласитесь.

Войницкий. В знак мира и согласия я принесу сейчас букет роз; еще утром для вас приготовил... Осенние розы - прелестные, грустные розы... *(уходит)*.

Возвращаясь, Войницкий застает Елену Андреевну в объятиях Астрова. Затем появляется Серебряков и сообщает свой план продажи имения. Войницкий обвиняет Серебрякова в том, что тот искалечил ему жизнь, и затем, несколько позже, пытается убить профессора выстрелом из пистолета. Самый последний по времени факт — это предложение Серебрякова -

Стр.51

продать имение. Вправе ли мы считать, что именно этот факт явился решающим для поступка Войницкого? А что, если бы перед тем, как пришел Серебряков, Елена Андреевна наконец ответила бы на любовь Войницкого? И не дядя Ваня, а вошедший Астров увидел бы Елену Андреевну в объятиях у

Войницкого? Пусть затем все было бы точно так же, как в пьесе, т. е. Серебряков предложил бы продать имение. Можем ли мы с уверенностью сказать, что за этим последовал бы выстрел счастливого дяди Вани? Очевидно, нет. [18]

Обстоятельства большого, малого и среднего кругов являются той силой, которая создает событийный ряд пьесы. Но об этом речь пойдет в следующей главе.

Контрольные вопросы:

▲ Что такое круги обстоятельств?

▲ Как они влияют на поведение персонажей?

▲ Охарактеризуйте большой, малый и средний круги обстоятельств.

▲ Придумайте небольшую сцену (или вспомните случай из жизни), и опишите все круги обстоятельств, которые заставляют людей совершать те или иные поступки.

Стр.52

Тренинговое задание №3

Внимательно прочитайте следующий отрывок из комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума». Проанализируйте все круги обстоятельств, в которых действуют все персонажи. Как изменилось бы поведение всех действующих лиц, если бы круги обстоятельств были иными? (например, если бы это было не раннее утро, а поздний вечер; если бы Софья и Молчалин находились а) в спальне у Софьи, б) в гостиной; если бы Молчалин не был безродным бедняком и т.д).

Грибоедов.
ГОРЕ ОТ УМ А.

Действие 1.
Явление 4.

София, Лиза, Молчалин, Фамусов.

ФАМУСОВ. Что за оказия! Молчалин, ты, брат?
МОЛЧАЛИН.
Я-с.
ФАМУСОВ.
Зачем же здесь? и в этот час?
И Софья!.. Здравствуй, Софья, что ты
Стр. 53
Так рано поднялась! а? для какой заботы?
И как вас Бог не в пору вместе свел?
СОФИЯ.
Он только что теперь вошел.
МОЛЧАЛИН.
Сейчас с прогулки.
ФАМУСОВ.

Друг. Нельзя ли для прогулок
Подальше выбрать закоулок?
А ты, сударыня, чуть из постели прыг,
С мужчиной! с молодым! — Занятье для
девицы!
Всю ночь читает небылицы,
И вот плоды от этих книг!
А все Кузнецкий мост, и вечные французы,
Оттуда моды к нам, и авторы, и музы:
Губители карманов и сердец!
Когда избавит нас творец
От шляпок их! чепцов! и шпилек!
и булавок!
И книжных и бисквитных лавок!..
София.
Позвольте, батюшка, кружится голова;
Я от испуги дух перевожу едва;
Изволили вбежать вы так проворно,
Смешалась я...
ФАМУСОВ.
Благодарю покорно,
Я скоро к ним вбежал!
Я помешал! я испужал!
Я, Софья Павловна, расстроен сам, день
целый
Нет отдыха, мечусь как словно угорелый.
По должности, по службе хлопотня,
Тот пристает, другой, всем дело до меня!
Но ждал ли новых я хлопот? чтоб был
обманут...
София.
Кем, батюшка?
ФАМУСОВ.
Вот попрекать мне станут,
Что без толку всегда журю.
Не плачь, я дело говорю:
Уж об твоем ли не радели
Об воспитаньи! с колыбели!
Мать умерла: умел я принанять
В мадам Розье вторую мать.
Старушку-золото в надзор к тебе приставил:
Умна была, нрав тихий, редких правил.
Одно не к чести служит ей:
За лишних в год пятьсот рублей
Сманить себя другими допустила.
Да не в мадаме сила.

Не надобно иного образца,
Когда в глазах пример отца.
Смотри ты на меня: не хвастаю сложеньем;
Однако бодр и свеж, и дожил до седин,
Свободен, вдов, себе я господин...
Монашеским известен поведеньем!..

ЛИЗА.

Осмелюсь я, сударь...

ФАМУСОВ.

Молчать!
Ужасный век! Не знаешь, что начать!
Все умудрились не по летам.
А пуще дочери, да сами добряки.
Дались нам эти языки!
Берем же побродяг, и в дом и по билетам,
Чтоб наших дочерей всему учить, всему —
И танцам! и пенью! и нежностям! и вздохам!
Как будто в жены их готовим скоморохам.
Ты, посетитель, что? ты здесь, сударь, к чему?
Безродного пригрел и ввел в мое семейство,
Дал чин асессора и взял в секретари;
В Москву переведен через мое содейство;
И будь не я, коптел бы ты в Твери.

СОФИЯ.

Я гнева вашего никак не растолкую.
Он в доме здесь живет, великая напасть!
Шел в комнату, попал в другую.

Стр. 56

ФАМУСОВ.

Попал или хотел попасть?
Да вместе вы зачем? Нельзя, чтобы случайно.

СОФИЯ.

Вот в чем, однако, случай весь:
Как давиче вы с Лизой были здесь,
Перепугал меня ваш голос чрезвычайно,
И бросилась сюда я со всех ног...

ФАМУСОВ.

Пожалуй, на меня всю суматоху сложит.
Не в пору голос мой наделал им тревог!

СОФИЯ.

По смутном сне безделица тревожит;
Сказать вам сон: поймете вы тогда.

ФАМУСОВ.

Что за история?

СОФИЯ.

Вам рассказать?

ФАМУСОВ.

Ну да. *(Садится.)* София.
Позвольте... видите ль... сначала
Цветистый луг; и я искала
Траву
Какую-то, не вспомню наяву.

Стр.57

Вдруг милый человек, один из тех, кого мы Увидим — будто век знакомы,
Явился тут со мной; и вкрадчив, и умен, Но робок... Знаете, кто в бедности рожден...

ФАМУСОВ.

Ах! матушка, не довершай удара!
Кто беден, тот тебе не пара.

СОФИЯ.

Потом пропало все: луга и небеса. —
Мы в темной комнате. Для довершенья чуда
Раскрылся пол — и вы оттуда,
Бледны, как смерть, и дыбом волоса!
Тут с громом распахнули двери
Какие-то не люди и не звери,
Нас врознь — и мучили сидевшего со мной.
Он будто мне дороже всех сокровищ,
Хочу к нему — вы тащите с собой:
Нас провожают стон, рев, хохот, свист чудовищ!
Он вслед кричит!.. —
Проснулась. — Кто-то говорит, —
Ваш голос был; что, думаю, так рано?
Бегу сюда — и вас обоих нахожу.

ФАМУСОВ.

Да, дурен сон, как погляжу.
Тут все есть, коли нет обмана:
И черти и любовь, и страхи и цветы. Ну, сударь мой, а ты?

МОЛЧАЛИН.

Я слышал голос ваш.

ФАМУСОВ.

Забавно.
Дался им голос мой, и как себе исправно
Всем слышится, и всех сзывает до зари!
На голос мой спешил, за чем же? — говори.

МОЛЧАЛИН.

С бумагами-с.

ФАМУСОВ.

Да! их недоставало.
Помилуйте, что это вдруг припало
Усердье к письменным делам! *(Встает.)*
Ну, Сонюшка, тебе покой я дам:
Бывают странны сны, а наяву страннее;
Искала ты себе травы,

На друга набрела скорее;
Повыкинь вздор из головы;
Где чудеса, там мало складу. —
Поди-ка, ляг, усни опять.
(Молчалину)
Идем бумаги разбирать.

Молчалин.

Я только нес их для докладу,
Что вход нельзя пустить без справок, без иных,
Противуречья есть, и многое не дельно.

ФАМУСОВ.

Боюсь, сударь, я одного смертельно,
Чтоб множество не накоплялось их;
Дай волю вам, оно бы и засело;
А у меня, что дело, что не дело,
Обычай мой такой:
Подписано, так с плеч долой.
(Уходит с Молчалиным, в дверях пропускает его вперед.)

Тренинговое задание №4

Продолжайте свои наблюдения за группами людей. На этот раз выберите группу своих знакомых, с которыми вы видитесь каждый день. Определите все круги обстоятельств, под влиянием которых находятся эти люди. Исходя из сочетания всех кругов обстоятельств, проанализируйте слова и поступки этих людей. Как обычно, эта работа должна проводиться ежедневно, в течение шести дней. В седьмой день перечитайте свои записи. Запишите выводы.

Глава третья

Метод действенного анализа и система Станиславского. Событийный ряд пьесы. Тренинг событий

Определение всех кругов обстоятельств и их анализ — первый этап работы по методу действенного анализа. Впервые этот метод был предложен К. С.Станиславским; на его основе,

Стр.61

собственно, и построена знаменитая «система Станиславского». В дальнейшем метод действенного анализа развивался и подробно разрабатывался последователями великого реформатора сцены. Георгий Александрович Товстоногов был горячим поклонником Станиславского и сам себя считал его учеником. О методе Станиславского он писал:

> **Метод действенного анализа представляется мне самым совершенным на сегодняшний день приемом работы с актером, венцом многолетних поисков Станиславского в области методологии.**
>
> **Мне посчастливилось несколько раз встретиться с самим Константином Сергеевичем, но в основном я воспринимал и постигал существо метода отраженно, через учеников и последователей Станиславского, которые были моими учителями, а также в процессе собственной практики. Мое понимание метода во многом индивидуально, субъективно и ни для кого не обязательно. Я прошу воспринимать сказанное мною не как некое объективное изложение учения Станиславского, а как сумму выводов, к которым я пришел в результате моей практической работы.**
>
> **В чем, с моей точки зрения, заключается существо метода действенного анализа?**
>
> **Богатство «жизни человеческого духа», весь комплекс сложнейших психологических переживаний, огромное напряжение мысли, в конечном счете, оказывается возможным**

Стр. 62

> **воспроизвести на сцене через простейшую партитуру физических действий, реализовать в процессе элементарных физических проявлений. И это является не упрощением, а, напротив, единственным выражением того огромного, глубокого, всеобъемлющего понятия, каким является человек.**
>
> **К этому простейшему выводу Станиславский пришел не сразу.**

Разработанная им теория актерского творчества углублялась, совершенствовалась и видоизменялась в прямом взаимодействии с практикой. Система в ее первоначальном виде и последние, высказанные незадолго до смерти, мысли Станиславского могут при поверхностном ознакомлении с ними показаться даже противоречащими друг другу. На самом же деле эволюция взглядов создателя системы только подтверждает его последовательность.

Сначала Станиславский считал ведущей в творческом процессе мысль. Так, на первом этапе поисков возникла проблема подтекста, немного позднее — внутреннего монолога, когда раскрытие человеческого характера шло преимущественно через интеллект.

С самого начал Станиславский отверг эмоцию, чувство как возбудитель актерского существования в процессе создания образа. Это положение осталось неизменным до последнего времени. Эмоция, чувство — производное. Если актер пытается апеллировать к эмоции, он неизбежно приходит к штампу, ибо апелляция к бессознательному в процессе ра-

Стр. 63

боты вызывает только банальное, тривиальное изображение любого чувства.

И долго казалось, что весь секрет в том, чтобы апеллировать к мысли, которая должна вызывать нужные эмоции. В известной мере это правильно, а потому закон «от сознательного к подсознательному» остался в силе до нынешнего дня.

Но тем не менее это не было тем единственным, точным секретом, который до конца раскрывал проблему.

Следующим этапом на пути творческих поисков был волевой посыл, «хотение», которое вызывает необходимые эмоции, приводит к нужным результатам. Долгое время именно это положение лежало в основе метода. Это была пора «задач», сквозного действия, всего того, что само по себе тоже осталось в силе на сегодняшний день.

Учение Станиславского произвело революцию в театральном искусстве. Вместо старого, «кустарного» способа работы над ролью, когда все отдавалось на волю интуиции и вдохновения и только гениальные одиночки вырабатывали определенную индивидуальную систему, которой, кроме них, пользовались, может быть, только их немногие ученики, Станиславский ввел творческий процесс в русло стройной системы, сформулировав законы, которым подчиняется актерское искусство. Начав работу с периода застольных репетиций, с тщательного анализа образов и идей будущего спектакля, Станиславский поднял общую культуру театра и актера на большую высоту.

Стр. 64

когда новая система работы получила признание и начала завоевывать все большее число сторонников и последователей, беспокойный и вечно ищущий ум Станиславского обнаружил в ней опасности, которые могли привести впоследствии к серьезным потерям в области актерского искусства. Прежде всего он увидел

опасность творческой пассивности актера, который все больше уступал свою активную позицию в процессе поисков режиссеру.

Вторая опасность заключалась в односторонности, в однобокости развития самого актера —в период аналитической работы за столом работал его мозг, а его физический аппарат оставался безучастным. В результате актер обретал способность рассуждать по поводу образа, анализировать драматургический материал, но не действовать.

Отсутствие в творческом процессе возможности для гармонического развития всего актерского аппарата настолько обеспокоило Станиславского, что он начал пересмотр всей своей системы и незадолго до смерти пришел к созданию нового метода, получившего позднее название метода действенного анализа.

Станиславский пришел к выводу, что только физическая реакция актера, цепь его физических действий, физическая акция на сцене может вызвать и мысль, и волевой посыл, и *в* конечном счете ту эмоцию, чувство, ради которого и существует театр. Была найдена наконец изначальная отправная точка в

Стр.65

процессе, который безошибочно ведет актера от сознательного к подсознательному».

Система Станиславского — самая реалистическая система *в* творчестве, потому что она строится по законам самой жизни, где существует нерасторжимое единство физического и психического, где самое сложное духовное явление выражается через последовательную цепь конкретных физических действий [3].

Сущность метода действенного анализа заключается в том, чтобы найти в самой пьесе точный событийный ряд. Режиссер вместе с коллективом должен попробовать разбить пьесу на цепь событий, начиная с наиболее крупных и докапываясь до самых малых, найти, что называется, молекулу сценического действия, дальше которой действие не дробится.

Построив цепочку событий, надо обнаружить в них ту последовательную цепь конфликтов, из которых возникает уже вычерченное, точно построенное действие. Причем обнаружить точный конфликт, который изнутри раскрывает авторский текст, не так-то просто. Должен быть найден не конфликт вообще, а тот единственный конфликт, который в результате и вскроет логику, заложенную в авторском тексте.

Это требует от режиссера воспитанного чувства жизненной логики, способности

Стр. 66

к раскрытию человеческой психологии через действие. Режиссер должен обладать абсолютным чувством правды, без которого самые правильные предпосылки ничего не стоят.

Если мы правильно определили событийный ряд пьесы, если этот процесс пошел верно и органично и цепь конфликтов выстроена, то далее начинаются поиски конкретного действия в столкновении двух, грех или десяти партнеров. Как минимум их должно быть два — без них не может происходить действие,

развиваться конфликт. (Вопрос о монологе должен рассматриваться отдельно, как об особом виде сценического действия.)

Начинаются поиски действия через активное столкновение в конфликте. Можно делать на авторском тексте, можно на перовых на приблизительном, но сам конфликт обязательно должен быть, так сказать «единственным». *Если* действенный конфликт сразу не обнаруживается, то нужно воспользоваться этюдом как вспомогательным приемом, чтобы возбудить воображение актера, чтобы он мог приблизить конфликт пьесы к себе, сделать его уловимым, ощутимым. Важно только понять: этюд не самоцель. Если он не нужен, не стоит искусственно всякий раз прибегать к нему. Цель включается в том, чтобы обнаружить

Стр.67

конфликт, добиться точности «столкновения» исполнителей, разрешить конфликт здесь же, на сцене

Если цепочка событий, которая является канвой всего действия, выстроена верно, то метод действенного анализа обеспечит логику и правду поведения актера. Это наиболее короткий путь к логичному и правдивому сценическому существованию актера. [10].

Метод действенного анализа и его составляющие

Метод действенного анатиза по Станиславскому состоит из следующих элементов:

•Анализ предлагаемых обстоятельств.
• Анализ событий.
•Оценка фактов.
• Определение сверхзадачи.
• Определение сквозного действия.
• Выстраивание линии роли.
• Этюдные репетиции.
• Построение второго плана.
• Внутренний монолог.

Стр. 68

• Видение.
• Характерность.
• Слово.
• Творческая атмосфера.

Для Товстоногова метод действенного анализа заключался в следующем:

1)Найти ведущее, главное предполагаемое обстоятельство, которое определяет существо куска;

2)за эмоциональным, чувственным результатом обнаружить конкретное, реальное действие;

3)помнить, что действие строится на столкновении людей, но конфликт в настоящем произведении искусства совсем не обязательно

лежит в плоскости прямого, лобового столкновения;

4)стремиться уйти от литературного комментирования и приблизиться к раскрытию действенной логики куска.

В каждой пьесе, у каждого автора, в каждом куске есть своя сложность. И выявить эту конкретную сложность не всегда легко. Это требует определенных практических навыков, вот почему я говорил вам о постоянном тренаже своего мышления. Здесь дело не в том, чтобы изобрести новое, а в том, чтобы приложить свои знания к конкретному материалу. Ведь нет нужды ставить

Стр. 69

на шахматную доску новую фигуру, как в музыке — прибавлять к музыкальной гамме еще одну ноту. Новизна не в этом. Театр тоже имеет свои семь нот — и миллион комбинаций. Важно найти ту единственную комбинацию, которая необходима для данного конкретного случая [5].

Для Станиславского м.д.а. был, прежде всего, репетиционным методом. Однако дальнейшие поиски других режиссеров показали, что без интеллектуального тренинга м.д.а. будет неполным. Товстоногов и вовсе считал, что перед «разведкой действием» — то есть, этюдами и непосредственно самим репетиционным периодом — непременно должен быть интеллектуальный и эмоциональный анализ роли.

Некоторые режиссеры считают, что сначала должна происходить «разведка действием», а потом, на каком-то этапе работы, образ должен набирать эмоции. Это неверно.

Смысл метода действенного анализа в том и состоит, что поиски действия вызывают нужные эмоции. Нельзя делить этот процесс на этапы. Нужно столкнуть людей в реальной дуэли конфликта, и это должно начинаться с самых первых репетиций.

Предположим, идет первая репетиция. Н. стоит у окна, М. пишет дневник. Как будто ничего не происходит, но уже здесь начинается конфликт, и в первом диалоге нужно его обнаружить, вскрыть, довести до своего крайнего

Стр.70

выражения. Именно здесь реализуют-«и задачи, но в этой реализации действия все должно быть доведено до максимума сразу, и никакого специального перехода к эмоциям быть не может.

Процесс перехода в предлагаемых обстоятельствах от себя к другому человеку и есть накопление будущего образа во всех его проявлениях. Сразу этот переход все равно не получится, но стремиться к нужной силе конфликтов, а стало быть и чувств, необходимо с первой же репетиции. Для того чтобы происходило накопление и переход к образу, должна быть предельная активность психофизического существования актера — только оно может возбудить этот процесс, который идет параллельно всем поискам.

Если актер, действуя по логике Отелло, приходит к тому, что не может не задушить любимую женщину, значит, в нем возникают черты, которых лично в нем нет, но которые есть у Отелло. Актер существует в несвойственных ему обстоятельствах, и из него постепенно как бы «вылезает» Отелло. Это бессознательный процесс, ради которого и существует метод действенного анализа. Он помогает вызвать в актере этот процесс, и актер постепенно приобретает способность говорить и думать, как Отелло, до конца еще не зная человека, в шкуру которого влез через цепочку беспрерывных действий. Эмоции могут возникать с первых же репетиций, если они вызваны верным действием. Если точно идти по действию, то и эмоции возникают автоматически,

Стр.71

бессознательно. Если же они вообще не возникают, стало быть, неверен сам процесс: ведь в конечном счете самое важное — прийти к нужной эмоции.

Читая пьесу за столом, разбираясь в логике происходящего и обусловив для себя природу конфликта, нужно добиваться, чтобы в действии все доводилось до предела, до максимума. Постепенно и параллельно с этим процессом подспудно придут в движение жернова подсознания. Оба процесса, повторяю, должны протекать параллельно и одновременно, и отделять процесс действенного поиска от накопления эмоций нельзя. [1]

Определение событийного ряда

На первый взгляд может показаться, что определение событийного ряда пьесы — задача бессмысленная, своего рода «масло масляное», ведь пьеса и состоит из ряда действий и событий. Но это так лишь только на первый взгляд. Выявить события в пьесе, выстроить их по рангу — задача вовсе не простая.

И. Малочевская в своей книге «Режиссерская школа Товстоногова» относит неумение определить событийный ряд пьесы к числу наиболее серьезных режиссерских ошибок:

Стр. 72

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

- **Цепь верно отобранных событий — вот путь к постановочному решению, а дальше — власть воображения режиссера.**
- **Когда *в* событиях провал, невнятица, а пролог, к примеру, равный по времени всему представлению, подробнейшим образом, любовно разработан, — это указывает на изначально ложную попытку режиссера». [10]**

Для того чтобы верно определить событийный ряд, нужно, прежде всего, выяснить, что понимается под словом «событие». В словаре С. И. Ожегова читаем: «Событие — то, ч го произошло, то или иное значительное пиление, факт

общественной, личной жизни». У Даля понятие немного расширено: Событие — событийность кого с кем, чего с чем, пребывание вместе и в одно время; событность происшествий, совместность, по времени, современность».
Итак, событие — это не просто факт, но № 'ми цепочка фактов, связанных друг с другом влияющих на жизнь и поведение людей. Именно степень влияния и позволяет нам оценить что-то свершившееся как событие. В нашей жизни происходит многое; мимо нас проходит множество фактов.
Стр. 73
Одни факты, действительно, проходят мимо -мы их даже не замечаем. Другие факты заставляют нас задуматься, под влиянием третьих мы действуем, а четвертые побуждают нас менять свои решения и действия. Третий и четвертый вид фактов в совокупности и образуют событие. Оценивая факты нашей собственной жизни, мы можем с уверенностью сказать: это было событием, а то — событием не стало. Однако что касается чужой жизни, и, в особенности, жизни выдуманного персонажа, то здесь оценка событий часто происходит неверно.

Событие отличается от всех остальных фактов тем, что оно меняет отношение персонажей к жизни и заставляет их действовать иначе, чем это было бы в том случае, если бы событие не произошло. Событие всегда значимо. Но в пьесе может быть множество значимых фактов. Обратимся к классике. С чего начинается «Гамлет»? С двух очень значимых фактов: смерть короля — отца Гамлета, и женитьба его дяди на королеве-матери. Но можно ли утверждать, что эти два факта являются событиями, определяющими дальнейшие действия персонажей? - нет. Объясним, почему. Да, мать Гамлета вышла замуж за другого из-за того, что ее муж умер. Но все это — данность, а не действия. Свадьба состоялась не на наших глазах, а до

Стр.74

начала пьесы. Единственным действием, на которое повлияли эти два факта, можно назвать страдания Гамлета. Но его страдания вполне понятны: горе утраты, скорый брак матери — все это подавляет его. Однако действовать решительно заставляет его отнюдь не это. Итак, два факта, с которых начинается «Гамлет», не есть события.

А что же можно определить как событие? Явление Гамлету Тени отца и разговор с нею. Вот — событие, с которого, собственно, и начинается действие пьесы, и именно оно дает импульс для рождения всех последующих событий.

Бытует ошибочное мнение, что вся эта теоретическая работа целиком и полностью лежит на режиссере. Товстоногов, однако, считал, что определение событийного ряда должно происходить совместно с актерами.

> **«Должен ли режиссер при работе методом действенного анализа приходить на репетицию с уже готовым планом, или лучше искать решение вместе с актерами? Событийный ряд должен быть ясен режиссеру заранее, но в процессе репетиций он может подвергаться изменениям и уточнениям. Определив самую сущность конфликта данного куска, режиссер не может предрешить, как это выразит актер. Еще неизвестно, как конфликт**

Стр.75

> **повернется в результате действенного поиска. Здесь нельзя быть рабом собственных изобретений. Если вы видите, что ошиблись, если практика показывает, что вы шли в ложном направлении, не следует за такую**

«находку» держаться во имя сохранения собственного авторитета. Такой авторитет все равно будет ложным. Режиссеру должно быть ясно, чего он добивается от актеров, и поэтому все творческие вопросы ему нужно решать совместно с исполнителями. Только при таких условиях на репетиции возникнет творческая активность актеров, без которой невозможен настоящий художественный результат.

Цепь событий—это уже путь к постановочному решению, составная часть режиссерского замысла. Нельзя построить цепь событий вне сквозного действия пьесы. Стало быть, замысел и решение постановки, которые реализованы в последовательном, точном развитии конфликтов, переходящих из одного в другой,— это и есть то, за чем в спектакле будут следить зрители. Сквозное действие и есть сценическое выражение той мысли, ради которой поставлен спектакль. Причем на первом этапе работы я стараюсь идти за автором в последовательности сцен, только не разрешаю актерам говорить точный текст. Артисты в это время его еще не знают. Если исполнитель начинает сразу заучивать текст, есть опасность, что он пойдет по ложному пути». [3]

Главный признак события заключается в том, что событие — малое или большое —

Стр.76

заставляет персонажей действовать. Этим оно и отличается от факта (которых в пьесе тоже может быть немалое число). Чем больше в пьесе событий, тем динамичнее ее действие.

Контрольные вопросы:

- **Что такое метод действенного анализа?**
- **Из каких элементов он состоит?**
- **Чем отличается м. д. а. в понимании Станиславского от того, как это понимал Товстоногов?**
- **Что такое событие? Чем оно отличается от факта?**
- **Чем определяется событийный ряд пьесы?**

Тренинговое задание №5

Определите событийный ряд в следующем отрывке.

Василий Шукшин.
ЭНЕРГИЧНЫЕ ЛЮДИ

- Так, — сказал Лысый, — если гора не идет к Магомету, то Магомет пойдет к ней... суголовным кодексом. Посмотрим, что там за крепость. Где ее тряпки? — спросил он Аристарха.

Стр. 77

— Зачем? — не понял тот.

—Дай-ка сюда... — он взял шубку Веры Сергеевны, костюм и пошел к ней в комнату.

—С вашего позволения! — явился он вполне официально, с шубой и костюмом на руке. — Позвольте присесть?

—Разрешаю — садитесь, — со скрытым значением сказала Вера Сергеевна, полулежа на диване. Лысый разгадал скрытое значение в этом ее "садитесь". Он внимательно и серьезно посмотрел на женщину, помолчал... И сказал:

—Сидеть будем вместе, гражданка Кузькина, — сказал он вполне бесцветным голосом.

- Как это? — не поняла Вера Сергеевна.

— Вы суголовным кодексом знакомы? — в свою очередь спросил Лысый.

- Приблизительно... А вы что, юрист?

—Я не юрист, но с уголовным кодексом знаком, — неопределенно сказал Лысый. А дальше он спросил вполне определенно:

—— Это ваши вещи?

—Мои.

—Вы их купили?

—Мне их... купил муж.

—Сколько ваш муж получает?

—Какое ваше дело?

Стр.78

- Это не ответ, — Лысый отлично "вел дело": спокойно, точно, корректно. — Сколько эта шуба стоит?

- Какое ваше дело?!

- Сидеть будем вместе, гражданка Кузькина, — еще раз отчетливо сказал Лысый. —Вы прекрасно *знали,* что эти вещи — не по карману вашему мужу: он их "сымпровизировал", как вы пишете прокурору. Почему же вы про покрышки пишете, а про шубу, про костюм... — Лысый мельком оглядел довольно богато обставленную комнату — а про все остальное не пишете. Здесь все ворованное, — Лысый сделал широкий жест рукой по комнате. — И вы это прекрасно знаете. Вы пользовались ворованным... И молчали. За это по статье...

- Здесь все мое! — вскричала Вера Сергеевна гневно, но и встревожено.

Ваша зарплата? — вежливо осведомился Лысый.

—Не ваше дело.

- Сто десять рублей, нам это прекрасно известно. Прикиньте на глаз стоимость всего того хрусталя, этого гарнитура, этих ковров...

- Вы меня не запугаете!

- А я вас не пугаю. Это вы нас пугаете прокурором. А я просто вношу ясность: сидеть, будем вместе. Не в одной колонии, разумеется, но в одно время. Причем учтите:

Стр.79

из всей этой гопкомпании мне корячиться меньше всех, я не с перепугу влетел к вам, а зашел, жалея вас, вы еще молодая.

Вера Сергеевна что-то соображала... И сообразила.

—Все это, — сказала она и тоже повела рукой по комнате, — мое: мне папа с мамой дали деньги. Пусть Аристарх докажет, что это он купил...

—Лапочка, — сказал Лысый почти нежно, — тут и доказывать нечего: вот эту "Рамону" (гарнитур югославский) доставал ему я: я потерял на этом триста целковых, но зато он мне достал четыре дубленки: мне, жене, дочери и зятю — по нормальной цене.

—А чего же вы говорите, что вам меньше всех корячиться? Наберем! — весело сказала Вера Сергеевна. — Всем наберем помаленьку! А вы думаете, Аристарх будет доказывать, что это он все покупал? Да вы все в рот воды наберете. Вам за покрышки-то, дай бог, поровну разделить на каждого. Пришел тут... на испуг брать. Вы вон сперва за них получите! — Вера Сергеевна показала в сторону коридора, где лежали покрышки. — Там их — пять штук: за каждую — пять лет: пятью пять — двадцать пять. Двадцать пять лет на всех. Что, мало?

Эта "арифметика" явно расстроила Лысого, хоть он изо всех сил не показывал этого.

Стр. 80

—Примитивное решение вопроса, гражданочка. Сколько получают ваши папа с мамой?

—Мои папа с мамой всю жизнь работали... а я у них — единственная дочь.

—Неубедительно, — сказал Лысый. Но и у него это вышло тоже неубедительно. Он проиграл "процесс", это было совершенно очевидно. Но он не сдавал тона.

—Аристарх, — продолжал он снисходительно, — конечно, не захочет говорить, что все это купил он, да... Но ведь там-то, — показал Лысый пальцем вверх, — тоже не дураки сидят: скажет! Там умеют... И папаша ваш, если он потомственный рабочий, — что он, врать мнет? Да он на первом же допросе... гражданскую войну вспомнит, вспомнит, как он с белогвардейцами сражался. Не надо, не надо, гражданка Кузькина, строить иллюзий. Возьми к это... — Лысый встал и положил на валик дивана шубу и костюм. — Поносите пока.

И Лысый вышел.

Тренинговое задание №6

Вспомните и запишите в виде рассказа несколько случаев из вашей жизни, или знакомых. Определите большой, малый средний круги обстоятельств. Что во

Стр. 81

всех этих случаях было фактом, а что — событием? Выстройте цепочку событий, запишите их. Проанализируйте действия каждого человека, участвовавшего в этих событиях, исходя из кругов обстоятельств. Попробуйте поменять обстоятельства в разных кругах. Подумайте, как изменились бы события и поведение людей в разных обстоятельствах.

Стр. 83

Глава четвертая

СВЕРХЗАДАЧА. ТРЕНИНГ СКВОЗНОГО ДЕЙСТВИЯ

Событийный ряд пьесы в плотную подводит нас к определению сверхзадачи.

В сверхзадаче, по мнению Георгия Александровича Товстоногова, заключена режиссерская концепция спектакля.

> **«Сверхзадача, — говорил он, — существует в зрительном зале и режиссёру нужно ее обнаружить. Осознать сверхзадачу — значит осознать свою специфику, свою противопоставленность другим сферам. Это заставляет**

Стр. 83

> **акцентировать абсолютность той черты, которой данная сфера очерчена, Определяя необходимо учитывать и автора, и время создания произведения, особенно классического, и восприятие его сегодняшним зрителем... Воплотить сверхзадачу—воплотить свой замысел через систему образных средств". [3]**

Сверхзадачу иногда определяют как основную идею пьесы. И это верно, с одной только оговоркой: идея — это не мораль. Очень легко спутать идею с моралью, нравственным выводом, который должен сделать зритель (а до него — режиссер и актеры) после знакомства с пьесой. Мораль всегда одинакова; сверхзадача же может быть разной.

> **Одна и та же сверхзадача одной и той же роли, оставаясь обязательной для всех исполнителей, звучит в душе у каждого из них по-разному. Получается — та же, да не та задача. Например: возьмите самое реальное человеческое стремление: "хочу жить весело". Сколько разнообразных, неуловимых оттенков и в самом этом хотении, и в путях достижения, и в самом представлении о веселии. Во всем этом много личного, индивидуального, не всегда поддающегося сознательной оценке. Если же вы возьмете более сложную сверхзадачу, то там индивидуальные особенности каждого человека-артиста скажутся еще сильнее.**
>
> **Вот эти индивидуальные отклики в душе разных исполнителей имеют важное значение**

Стр.84

для сверхзадачи. Без субъективных переживаний творящего она суха, мертва. Необходимо искать откликов в душе артиста, для того чтобы и сверхзадача, и роль сделались живыми, трепещущими, сияющими всеми красками подлинной человеческой жизни.

Важно, чтоб отношение к роли артиста не теряло его чувственной индивидуальности и вместе с тем не расходилось с замыслами писателя. Если исполнитель не проявляет в роли своей человеческой природы, его создание мертво.

Артист должен сам находить и любить сверхзадачу. Если же она указана ему другими, необходимо провести сверхзадачу через себя и эмоционально взволноваться ею от своего собственного, человеческого чувства и лица. Другими словами— надо уметь сделать каждую сверхзадачу своей собственной. Это значит — найти в ней внутреннюю сущность, родственную собственной душе. [1]

Как уже было сказано, выстраивание событийного ряда — первый шаг к выявлению сверхзадачи. События, разворачивающиеся в пьесе, всегда ведут к какому-то результату, к какой-то цели. Эта цель и есть сверхзадача пьесы. Станиславский писал о сверхзадаче: «все, что происходит на сцене, в пьесе, все ее отдельные и малые задачи, все творческие помыслы артиста стремятся к выполнению «сверхзадачи пьесы». Сверхзадача и сквоз-| и >с действие — главная жизненная суть,

Стр. 85

артерия, нерв, пульс пьесы... сверхзадача (хотение), сквозное действие (стремление) и выполнение его (действие) создают творческий процесс переживания».

Определив конечную цель, к которой ведет событийный ряд, мы определим сверхзадачу пьесы. Сделать это бывает не так просто. Очень часто конечное событие — развязку — путают с конечной целью. 'Иногда, действительно, развязка пьесы совпадает с главной идеей; например, примирение Монтекки и Капулетти в финале спектакля «Ромео и Джульетта». Однако чаще всего финальное событие не является конечной целью, но оно заставляет зрителя задуматься об этой цели, обнажает идею, заложенную в спектакль автором и режиссером.

Определить сверхзадачу — значит проникнуть в мир автора, узнать причины, которые заставили его написать эту пьесу. У многих авторов есть то, что называется «сверх-сверхзадачей» — то есть, главная идея не только данного произведения, но и всего их творчества. Товстоногов считал, что знать сверх сверх задачу автора необходимо и каждому режиссеру, и каждому актеру. Без нее невозможно определить правильную сверхзадачу пьесы.

Сверхзадача, или идея спектакля, лежит в пьесе. Мы по-разному можем ее понять, но

Стр. 86

она дана нам автором. Никто не может похвастать, что он лучше всех понял автора. Каждый театр стремится докопаться до самых тайных, даже неосознанных намерений драматурга. Но этим нельзя ограничиваться.

Нельзя устремлять свои взоры лишь внутрь произведения. Мы же творим не в вакууме, не для некоего неопределенного зрителя, живущего «вообще». За стенами театра ярко светит солнце. Люди учатся и спорят, работают и изобретают, совершают подвиги и ошибки, сталкиваются с тысячами сложных вопросов. Нужно ли им сегодня то, над чем мы трудимся? Поможет ли им наше искусство? Заинтересует ли?

Сверх-сверхзадача и есть тот мост, который соединяет спектакль с жизнью. Сверх-сверх задачу невозможно определить, зная только пьесу. Она требует знания жизни, знания людей, для которых мы работаем. Она требует не только знания, но и чувств. Сверх-сверхза-дачу нельзя навязывать художнику. Она должна быть рождена художником-гражданином самостоятельно. Сверх-сверхзадача делает спектакль глубоко личным делом режиссера и артиста...

...Сверх-сверхзадача, по Станиславскому, должна говорить людям самое важное, самое сокровенное, самое нужное сегодня. Она как бы перебрасывает мостик со сцены в зрительный зал, заставляет любую старую классическую пьесу звучать современно, соединяет в едином порыве думы и чувства артистов и зрителей. [5]

Стр.87

Кроме сверхзадачи всей пьесы, существует сверхзадача роли, сверхзадача отрывка-сцены. Но все они, подобно матрешкам, укладываются в сверхзадачу пьесы. А сверхзадача пьесы всегда лежит в том же направлении, что и сверх-сверхзадача автора.

Сверхзадача — универсальный термин, который можно применять не только к драматическим произведениям. Всякое произведение искусства, даже прикладное, утилитарное, несет в себе сверхзадачу. Существует сверхзадача симфонии, сверхзадача романа, сверхзадача картины.

Обратимся к примеру из живописи. В произведениях передвижников идея выражена зримо, в них литература непосредственно переходит в живопись, давая ей сюжетную конкретность. А есть произведения, казалось бы, совершенно отвлеченные, например, натюрморт. И все-таки они тонко, а порой и сильно эмоционально воздействуют на нас.

Меня поразила выставка «Русский натюрморт». На картине изображен кусок хлеба, почти пустой стакан, письмо в конверте. Все это сдвинуто на край стола вместе с несвежей скатертью. И вы ощущаете, что человек, сидевший за столом (человека на картине, разумеется, нет), только что в отчаянии покончил жизнь самоубийством. Натюрморт особенно будит воображение зрителя. Следовательно, и

Стр.88

натюрморт решает высокие идейные задачи искусства. В натюрморте идея опосредована, но она есть, и мы, глядя на полотно, совершенно безошибочно ощущаем особенности мировосприятия художника. [3]

Не бывает художественного произведения без сверхзадачи. Говоря словами Товстоногова, «сверхзадача пробивается через плоть любого жанра к душе человека. Иногда она бывает усложненной, не явно выраженной, но все равно она есть».

Но можно сказать и больше: сверхзадача существует не только в искусстве. Есть сверхзадача и в жизни.

Как определить сверхзадачу?

Когда вы определили большой, средний и малый круг обстоятельств, выстроили цепочку событий, вам не составит большого труда выяснить, в чем заключается сверхзадача пьесы. Товстоногов рекомендовал своим ученикам представлять пьесу в виде большого литературного произведения—романа или эпоса. Пьеса — это сжатое изложение событий, свершившихся в определенный период времени. Все, что происходило и про-

Стр. 89

исходит в жизни персонажей «за сценой», неизвестно. Эту неизвестную жизнь действующих лиц пьесы Товстоногов советовал додумать, дописать, довообразить. Но эта воображаемая жизнь не должна быть нафантазирована — она должна быть реальной: только в этом поступки персонажей, совершаемые ими по ходу действия пьесы будут логичными и убедительными. Следует отталкиваться от реальной жизни, использовать все доступные источники информации: опыт своей собственной жизни, литературу, исторические документы, фильмы, фотографии, картины, музыкальные произведения, характерные для того времени и общества, в котором живет и действует персонаж. Товстоногов называл этот процесс созданием «романа жизни» персонажей.

По сути, определение кругов обстоятельств и событийного ряда пьесы — и есть создание «романа жизни». И.Р. Малочевская вспоминает, что Товстоногов сравнивал «роман жизни» со взлетно-посадочной полосой аэродрома: такая полоса должна быть достаточно длинной, чтобы самолет смог как следует разогнаться и набрать достаточную для взлета скорость. Точно также и «роман жизни» помогает режиссеру и актерам «взлететь». А направление «взлета» осуществляется сверхзадачей.

Стр.90

> **Я пытаюсь представить себе жизнь героев пьесы как жизнь реально существующих или существовавших людей. Мне важно, что с ними происходило до появления на сцене, что они делали между актами пьесы. Важно знать, что они думали. Больше всего мне хочется понять даже не то, что они говорят и делают, а чего они не говорят, чего они не делают, но хотели бы сделать. [4]**

Создание воображаемого «романа жизни» персонажа следует начать с воссоздания реального «романа жизни» автора пьесы. Ведь, по словам Станиславского, «отдельные мысли, чувства, жизненные мечты писателя красной нитью проходят через всю его жизнь и руководят им во время творчества. Их он ставит и основу пьесы и из этого зерна выращивает свое литературное произведение. Все эти мысли, чувства, жизненные мечты, вечные муки или радости писателя становятся основой пьесы: ради них он берется за перо. Пере-

дача на сцене чувств и мыслей писателя, его мечтаний, мук и радостей является главной задачей спектакля».

Достоевский всю жизнь искал в людях бога и черта. Это толкнуло его к созданию «Братьев Карамазовых». Вот почему бого-искание является сверхзадачей этого произведения.

Стр. 91

Лев Николаевич Толстой всю жизнь стремился к самоусовершенствованию, и многие из его произведений выросли из этого зерна, которое является их сверхзадачей.

Антон Павлович Чехов боролся с пошлостью, с мещанством и мечтал о лучшей жизни. Эта борьба за нее и стремление к ней стали сверхзадачей многих его произведений. [1]

Товстоногов советовал — прежде, чем определять сверхзадачу пьесы и роли, постараться глубже проникнуть во все творчество автора, постичь его природу. Это сделать можно с помощью всего того, что «связано с моментом возникновения произведения.... нужно представить себе не только реальную социально-экономическую обстановку, в которой жил автор, но и все стороны его уклада жизни, в том числе личной, и даже непременно личной жизни, то есть найти тот импульс, который способствовал возникновению данного произведения. Этот им пульс может быть самым неожиданным.

Напомню воспоминания Куприна о Чехове. Куприн приехал к очень больному Чехову в Ялту. Чехов был в хмуром настроении. Целый день к нему рвалась какая-то писательница, близкие ее не пускали. И вдруг

Стр. 92

Мария Павловна дрогнула и открыла перед дамой дверь. Начались муки. Четыре часа женщина не уходила из кабинета Антона Павловича. Когда же наконец ушла, на Чехова страшно было смотреть. Он не мог ни с кем разговаривать и ушел к себе. Куприн не спал всю ночь, он смотрел на окно Чехова, где до утра горела лампа под зеленым колпаком. А утром Чехов прочитал близким рассказ «Драма».

У Куприна в воспоминаниях — грустная, драматическая история, а тот же самый факт, преломленный через призму чеховского юмора, обернулся смешным рассказом, где нет и тени болезненного».

Сверхзадача всегда должна быть выражена в словах, водном коротком предложении, которое начинается со слов: «хочу стремиться к...». Важность точного определения сверхзадачи подчеркивал Станиславский:

«Я играл Аргана в «Мнимом больном» Мольера. Вначале мы подошли к пьесе очень элементарно и определили ее сверхзадачу: «Хочу быть больным». Чем сильнее я пыжился быть им, чем лучше мне это удавалось, тем больше веселая комедия-сатира превращалась в трагедию болезни, в патологию.

Но скоро мы поняли ошибку и назвали сверхзадачу самодура словами: «Хочу, чтобы меня считали больным».

Стр. 93

При этом комическая сторона пьесы сразу зазвучала, создалась почва для эксплуатации глупца шарлатанами из медицинского мира, которых хотел осмеять Мольер в своей пьесе, и трагедия сразу превратилась в веселую комедию мещанства.

В другой пьесе — «Хозяйка гостиницы» Гольдони — мы вначале назвали сверхзадачу: «Хочу избегать женщин» (женоненавистничество), но при этом пьеса не вскрывала своего юмора и действенности. После того как я понял, что герой — любитель женщин, желающий не быть, а лишь прослыть женоненавистником,— установлена сверхзадача: «Хочу ухаживать потихоньку» (прикрываясь женоненавистничеством), и пьеса сразу ожила.

Но такая задача относилась больше к моей роли, а не ко всей пьесе. Когда же, после долгой работы, мы поняли, что «хозяйкой гостиницы», или, иначе говоря, «хозяйкой нашей жизни» является женщина (Мирандолина), и сообразно *с* этим установили действенную сверхзадачу, то вся внутренняя сущность сама собой выявилась;

Мои примеры говорят о том, что в нашем творчестве и в его технике выбор наименования сверхзадачи является чрезвычайно важным моментом, дающим смысл и направление всей работе.

Очень часто сверхзадача определяется после того, как спектакль сыгран. Нередко сами зрители помогают артисту найти верное наименование сверхзадачи». [1]

Стр. 94

Сквозное действие

Сверхзадача бывает двух видов: сверхзадача пьесы в целом и сверхзадача каждого персонажа в отдельности. Сверхзадача есть главная цель, которая заставляет персонажа действовать. А само внутреннее стремление персонажа к сверхзадаче называется сквозным действием. Сквозное действие — то основное действие, ради которого персонаж совершает все свои поступки. Сквозное действие, также, как и сверхзадачу, можно узнать, подробно прочитав «роман жизни» персонажа. Только после того, как мы узнаем, что представляет собой данный персонаж, в каких обстоятельствах он действует, можно ответить на вопрос о его сверхзадаче и сквозном действии.

Линия сквозного действия пронизывает все элементы роли, складывает их в единое целое. О важности сквозного действия Станиславский говорил следующее:

> **«Если вы играете без сквозного действия, значит, вы не действуете на сцене в предлагаемых обстоятельствах и с магическим «если бы»; значит, вы не вовлекаете в творчество самую природу и ее подсознание, вы не создаете «жизни человеческого духа» роли, как того требуют главная цель и основы нашего направления искусства. Без них нет «систе-**

Стр. 95

> **Дездемону и убивать ее. Но так как мавр всем существом своим стремится к возлюбленной, а Яго стоит между ними со своими контр-сквозными действиями — создается пятиактная, очень действенная трагедия с катастрофическим концом. [18]**

Контрольные вопросы

•Что такое «сверхзадача»?

•Дайте определение следующим понятиям: «сверхзадача роли», «сверхзадача пьесы», «сверхзадача автора».

•Как определить сверхзадачу?

•Что такое «роман жизни» 1) персонажа; 2) автора драматического произведения?

•Что такое сквозное действие, и на что оно влияет?

Тренинговое упражнение №7

Прочтите следующий отрывок из романа Ф. М. Достоевского «Идиот». Определите сверхзадачу и сквозное действие каждого из персонажей. Учитывайте не только тех действующих лиц, которые присутствуют при разговоре в данный момент, но и тех, кто действует

Стр. 98

в рассказе князя Мышкина. Запишите выводы.

— Я видел смертную казнь, — отвечал князь.

- Видели? — вскричала Аглая: — я бы должна была догадаться! Это венчает все дело. Если видели, как же вы говорите, что все время счастливо

прожили? Ну, не правду ли я вам сказала?

- А разве в вашей деревне казнят? — спросила Аделаида.

- Я в Лионе видел, я туда с Шнейдером ездил он меня брал. Как приехал, так и попал.

- Что же, вам очень понравилось? Много назидательного? Полезного? — спрашивала

— Мне это вовсе не понравилось, и я после того немного болен был, но признаюсь, что смотрел как прикованный, глаз оторвать не мог.

— Я бы тоже глаз оторвать не могла, — сказала Аглая.

- Там очень не любят, когда женщины ходят смотреть, даже в газетах потом пишут об этих женщинах.

- Значит, коль находят, что это не женское дело, так тем самым хотят сказать

Стр. 99

(а, стало быть, оправдать), что это дело мужское. Поздравляю за логику. И вы так же, конечно, думаете?

—Расскажите про смертную казнь, — перебила Аделаида.

—Мне бы очень не хотелось теперь... — смешался и как бы нахмурился князь.

—Вам точно жалко нам рассказывать, — кольнула Аглая.

—Нет, я потому, что я уже про эту самую смертную казнь давеча рассказывал.

—Кому рассказывали?

—Вашему камердинеру, когда дожидался...

—Какому камердинеру? — раздалось со всех сторон,

—А вот что в передней сидит, такой проседью, красноватое лицо; я в передней сидел, чтобы к Ивану Федоровичу войти.

—Это странно, — заметила генеральша.

—Князь — демократ, — отрезала Аглая, — ну, если Алексею рассказывали, нам уж не можете отказать.

—Я непременно хочу слышать, — повторила Аделаида.

Давеча, действительно, — обратился к ней князь, несколько опять одушевляясь (он, казалось, очень скоро и доверчиво

Стр.100

одушевлялся), — действительно у меня мысль была, когда вы у меня сюжет для картины спрашивали, дать вам сюжет: нарисовать лицо приговоренного за минуту до удара гильотины, когда еще он на эшафоте стоит, пред тем как ложиться на эту доску.

— Как лицо? Одно лицо? — спросила Аделаида: — странный будет сюжет, и какая же тут картина?

- Не знаю, почему же? — с жаром настаивал князь: — я в Базеле недавно одну такую картину видел. Мне очень хочется вам рассказать Я когда-нибудь расскажу... очень меня поразила.

- О базельской картине вы непременно расскажете после, — сказала Аделаида, — теперь растолкуйте мне картину из этой казни. Можете

передать так, как вы это себе представляете? Как же это лицо нарисовать? Так, одно лицо? Какое же это лицо?

- Это ровно за минуту до смерти, — полною готовностью начал князь, увлекаюсь воспоминанием и, по-видимому, тотчас же забыв о всем остальном, — тот саам момент, когда он поднялся на лесенку и только что ступил на эшафот. Тут он взглянул в мою сторону; я поглядел на его лицо и все понял... Впрочем, ведь как это рассказать! Мне ужасно бы ужасно бы хотелось, чтобы вы или кто-нибудь это нарисовал! Лучше бы,

Стр. 101

если бы вы! Я тогда же подумал, что картина будет полезная. Знаете, тут нужно всё представить, что было заранее, всё, всё. Он жил в тюрьме и ждал казни, по крайней мере еще чрез неделю; он как-то рассчитывал на обыкновенную формалистику, что бумага еще должна куда-то пойти и только чрез неделю выйдет. А тут вдруг по какому-то случаю дело было сокращено. В пять часов утра он спал. Это было *в* конце октября; в пять часов еще холодно и темно. Вошел тюремный пристав тихонько, со стражей, и осторожно тронул его за плечо; тот приподнялся, облокотился, — видит свет: "что такое?" -"В десятом часу смертная казнь". Он со сна не поверил, начал было спорить, что бумага выйдет чрез неделю, но когда совсем очнулся, перестал спорить и замолчал, — так рассказывали, — потом сказал: "Все-таки тяжело так вдруг"... и опять замолк, и уже ничего не хотел говорить. Тут часа три-четыре проходят на известные вещи: на священника, на завтрак, к которому ему вино, кофей и говядину дают (ну, не насмешка ли это? Ведь, подумаешь, как это жестоко, а с другой стороны, ей богу, эти невинные люди от чистого сердца делают и уверены, что это человеколюбие), потом туалет (вы знаете, что такое туалет преступника?), наконец везут по городу до эшафота... Я думаю, что вот тут тоже кажется, что еще

Стр.102

бесконечно жить остается, пока везут. Мне кажется, он наверно думал дорогой: "Еще долго, еще жить три улицы остается; вот эту проеду, потом еще та останется, потом еще та, где булочник направо... еще когда-то доедем до булочника!" Кругом народ, крик, шум, десять тысяч лиц, десять тысяч глаз, — все это надо перенести, а главное, мысль: "вот их десять тысяч, а их никого не казнят, а меня-то казнят!" Ну, вот это все предварительно. На эшафот ведет песенка; тут он перед песенкой вдруг за плакал, а это был сильный и мужественный человек, большой злодей, говорят, был. С ним все время неотлучно был священник, и *в* тележке с ним ехал, и все говорил, — вряд ли тот слышал: и начнет слушать, а с третьего слова уж не понимает. Так должно быть. Наконец стал всходить на лесенку; тут ноги перевязаны и потому движутся шагами мелкими. Священник, должно быть, человек умный, перестал говорить, а все ему крест давал целовать. Внизу лесенки он был очень бледен, а как поднялся и стал на эшафот, стал вдруг белый как бумага, совершенно как белая писчая бумага. Наверно у него ноги слабели и деревенели, и тошнота была, — как будто что его давит в горле, и от этого точно щекотно, — чувствовали вы это когда-нибудь в испуге или в очень страшные минуты, когда и весь рассудок остается, но никакой уже власти не

Стр. 103

имеет? Мне кажется, если, например, неминуемая гибель, дом на вас валится, то тут вдруг ужасно захочется сесть и закрыть глаза и ждать — будь что будет!.. Вот

тут-то, когда начиналась эта слабость, священник поскорей, скорым таким жестом и молча, ему крест к самым губам вдруг подставлял, маленький такой крест, серебряный, четырехконечный, — часто подставлял, поминутно. И как только крест касался губ, он глаза открывал, и опять на несколько секунд как бы оживлялся, и ноги шли. Крест он с жадностью целовал, спешил целовать, точно спешил не забыть захватить что-то про запас, на всякий случай, но вряд ли в эту минуту что-нибудь религиозное сознавал. И так было до самой доски... Странно, что редко в эти самые последние секунды в обморок падают! Напротив, голова ужасно живет и работает, должно быть, сильно, сильно, сильно, как машина в ходу; я воображаю, так и стучат разные мысли, все неконченые и, может быть, и смешные, посторонние такие мысли: "вот этот глядит — у него бородавка на лбу, вот у палача одна нижняя пуговица заржавела...", а между тем, все знаешь и все помнишь; одна такая точка есть, которой никак нельзя забыть, и в обморок упасть нельзя, и все около нее, около этой точки ходит и вертится. И подумать, что это так до самой последней четверти секунды,

Стр. 104

когда уже голова на плахе лежит, и ждет, и... знает, и вдруг услышит над собой, как железо склизнуло! Это непременно услышишь! Я бы, если бы лежал, я бы нарочно слушал и услышал! Тут, может быть, только одна десятая доля мгновения, но непременно услышишь! И представьте же, до сих пор еще спорят, что, может быть, голова когда и отлетит, то еще с секунду, может быть, знает, что она отлетела, — каково понятие! А что если пять секунд!.. Нарисуйте эшафот так, чтобы видна была ясно и близко одна только последняя ступень; преступник ступил на нее: голова, лицо бледное как бумага, священник протягивает крест, тот с жадностию протягивает свои синие губы и глядит, и — все знает. Крест и голова, вот картина, лицо священника, палача, его двух служителей и несколько голов и глаз снизу, — все это можно нарисовать как бы на третьем плане, в тумане, для аксессуара... Вот какая картина. Князь замолк и поглядел на всех.

Тренинговое задание №8

Сходите куда-нибудь в компанию: на вечеринку, в кафе или еще куда-нибудь, где можно понаблюдать за людьми. Выберите пару человек и на основе их внешнего вида,

Стр. 105

манеры держаться, жестикуляции, интонаций голоса, придумайте для них «роман жизни». Определите сверхзадачу и сквозное действие для каждого из них в данный отрезок времени. Наблюдения запишите.

Стр. 106

Глава пятая

ВЫБОР ПЬЕСЫ И ПЕРВАЯ ЧИТКА. ОТКРЫТИЕ ПЬЕСЫ. ВПЕЧАТЛЕНИЕ И ВИДЕНИЕ. ТРЕНИНГ ВПЕЧАТЛЕНИЯ

Перед тем, как взяться за постановку спектакля, нужно выбрать материал для постановки — пьесу или литера

Стр.107

собой разумеется, что и говорить об этом не стоит. Между тем выбор пьесы — очень серьезная проблема, решать которую режиссеру приходится каждый раз, когда он задумывается над новой постановкой.

Георгий Александрович Товстоногов уделял особое внимание выбору пьесы. Он считал этот вопрос чуть ли не основным. Пьеса должна четко соответствовать театру, его формату, его творческим принципам. Нельзя забывать и об актерской труппе: смогут ли актеры проникнуться этой пьесой, раскрыть мир автора? Близка ли эта пьеса самому режиссеру? А главное — актуальна ли она для зрителя данного театра, поймет ли он ее, примет ли? На все эти вопросы режиссер должен ответить утвердительно. Но таких пьес очень немного; вот почему при том, что драматургических произведений существует бесчисленное количество, в репертуаре любого театра насчитывается не более десятка-двух пьес; и идут они годами, если не десятилетиями.

Актерам, как правило, не приходится задумываться над выбором пьесы. Режиссер делает выбор за них: им же предлагается играть готовый материал. Но — и об этом говорилось во вступительной главе — каждый актер должен быть отчасти и режиссером. Такой важный вопрос, как выбор пьесы, игнорировать

Стр.108

нельзя. Во-первых, режиссеры нередко прислушиваются к советам актеров (сам Товстоногов только приветствовал, если кто-либо из его актеров приносил ему интересный материал). А во-вторых, многие актеры впоследствии становятся режиссерами; так что навык выбора пьесы может очень пригодится и будущем. Итак — как же найти подходящую пьесу?

Товстоногов был убежден, что «пьесы надо искать и читать беспрерывно. Не потому ни театры ставят порой что попало, что у них просто нет времени искать пьесы?...Уметь отличать хорошую пьесу от плохой — дело довольно сложное. Есть только один способ научиться этому — беспрерывно повышать спой идейно-теоретический уровень, неустанно расширять свой кругозор, воспитывать свой художественный вкус — читать, слушать музыку, смотреть картины. Но воспитание вкуса — дело долгое, а пьесы надо выбирать немедленно. Как же быть? Полагаться

на рекомендательные списки? Думаю, что прежде всего надо вырвать с корнем оскорбительную теорию, что «публика — дура», что наши... зрители неспособны понять сложные вещи, что им нужно что-нибудь «позабористей».

Здесь Георгий Александрович касается, пожалуй, самого болезненного вопроса —

Стр. 109

коммерциализации театра, когда для постановки берется пьеса, рассчитанная на интерес толпы. Эта проблема вставала перед театром еще треть века назад; но сегодня слова Товстоногова актуальны как никогда. Многие современные режиссеры считают, что театр будет коммерчески успешным лишь в том случае, если основным направлением, его будет эпатаж и «развлекаловка». Не секрет, что сегодняшний театр стремительно приближается к массовому кинематографу: успех спектакля измеряется не тем духовным и интеллектуальным воздействием, которое он оказывает на публику, а кассовыми сборами. Режиссеры почему-то решили, что зритель приходит в театр не для того, чтобы задуматься над важнейшими вопросами бытия, а для того, чтобы поразвлечься.

> **Недоверие к зрителю — самое распространенное и самое опасное заблуждение. Конечно, бывают случаи, когда хорошая пьесу. А не имеет успеха. В неуспехе спектакля всегда виноваты либо автор пьесы, либо режиссер и артисты, либо все вместе. К сожалению, бывает чаще обратное. Я имею в виду те случаи, когда плохая, пошлая пьеса, порой дурно сыгранная, имеет все же успех. Но и в этом случае виноват только театр, а не дурные вкусы зрителей. Значительно хуже, если театр, имея выбор, остановил свое внимание на плохой, фальшивой пьесе, не сумел разобраться в ней». [3]**

Стр.110

Главным критерием при выборе пьесы для Товстоногова была художественная правда и актуальность пьесы. Молодым режиссерам он советовал:

> **«Не предлагая никаких рецептов, я бы рекомендовал, прочитав пьесу, попытаться мысленно перенести действие ее в другую страну, в прошлый век. Если такой «перенос» возможен — пьеса несовременна, пьеса ложна. Что современного в таких пьесах? Ничего, кроме современной обстановки, модных костюмов и эпизодической роли представителя завкома или пионерки. Все события этих пьес могли происходить в любом веке, в любой стране. Дело не меняется, если семейный конфликт осложнен тем, что в семье есть дети, или тем, что персонажи время от времени произносят слова о долге... человека перед семьей и т. д... Правда жизни — единственный объективный критерий оценки пьесы. И чем лучше, чем глубже, чем вернее режиссер понимает жизнь, тем точнее он определяет меру правды в пьесе». [4]**

Вместе с тем Товстоногов предостерегал от бездумного осовременивания классических пьес, считая всевозможные эксперименты с классикой (столь популярные в наши дни) бессмысленными и вредными.

Современное прочтение пьесы не обязательно связано с отходом от бытовых подробностей. Всем известны случаи, когда, например,

Стр. 111

действие шекспировских пьес переносилось в наши дни, но спектакли от этого не становились более современными. И, наоборот, никакие подробности быта не помешали Немировичу-Данченко вызвать своими «Тремя сестрами» сложную систему зрительских ассоциаций и раздумий, полезных для современников. Есть вещи, которых нет необходимости игнорировать. Не в этом надо искать способы выявления сложной связи прошлого с настоящим. [5]

Однако Георгий Александрович вовсе не был догматиком. Он не считал, что все режиссеры должны придерживаться одного и того же классического канона. «Я не был бы оптимистом, — писал он, — если бы думал, что у режиссера можно отнять право самостоятельного решения любого драматического произведения. Это, собственно, не право, а профессиональная обязанность режиссера». Но «самостоятельное решение» и «отсебятина» — вещи кардинально различные.

Читать и выбирать пьесы, по мнению Товстоногова, нужно на протяжении всей жизни. Этот вопрос невероятно важен: ведь от него зависит, ни больше ни меньше, жизнеспособность театра.

Мы совершенно согласны с мнением Г. А. Товстоногова. И потому предлагаем вам следующее тренинговое упражнение не в конце, а в середине главы.

Стр.112

Тренинговое упражнение №9

Запишитесь в театральную библиотеку и возьмите там несколько небольших пьес: три новые, современных авторов (лучше всего - малоизвестные); и три классические пьесы па наш выбор.

Если в вашем городе нет театральной библиотеки, но у вас есть интернет, то можно порекомендовать онлайновую библиотеку театр - студии «У паровоза», где, кроме полного собрания классики, постоянно публикуются пьесы современных авторов (http://www/theatre-studio.ru/library)

Прочитывайте по одной пьесе в день. Не проводя глубокого анализа, коротко запишите с основную идею пьесы и свои впечатления. Соблюдайте правила первого прочтения пьесы изложенные в следующем параграфе.

Первая читка пьесы. Опасность видения

Каждая пьеса — замок. И ключи к нему режиссер подбирает самостоятельно. Сколько режиссеров—столько ключей. Найти, подобрать, изготовить ключ, которым открывается замок пьесы,— кропотливое, ювелирное и чрезвычайно хитрое дело. Не сломать замок,

Стр.113

не выломать дверь, не проломить крышу, а открыть пьесу. Угадать, расшифровать, подслушать то самое волшебное слово — «сезам»,

которое само распахивает двери авторской кладовой. [3]

Эти слова Георгия Александровича Товстоногова проникнуты благоговением и даже - трепетом перед тайной нового мира, который скрывается в новой пьесе. Товстоногов считал, что в новую пьесу нужно входить так же, как человек входит в новый великолепный дом — с уважением и осторожностью. Первое прочтение пьесы представлялось ему настолько значимым событием, что он никогда не позволял себе знакомиться с новой пьесой в недолжной обстановке и в недолжном расположении духа. Он говорил: «Я дорожу моментом первого ознакомления с произведением драматургии. Я знаю, что некоторые режиссеры могут знакомиться с пьесой в трамвае или в кулуарах Министерства культуры. Я этого никогда не делаю. Я боюсь ошибиться. Момент первого впечатления очень важен, и мы его часто теряем».

Товстоногов был убежден, что, прежде чем приступить к первой читке пьесы, нужно настроиться на нее.

Когда я говорю о настройке на произведение, я имею в виду необходимость

Стр.114

приблизить себя к внутреннему предощущению природы чувств, с которой придется сталкиваться во второй части нашего труда — в работе с артистом». [3]

Читать пьесу в первый раз необходимо покойной обстановке, наедине с самим собой Все отвлекающие факторы должны быть никелированы. На то время, которое отвели для чтения пьесы, нужно забыть обо всех насущных делах и проблемах. Особое внимание Товстоногов уделял тому, что в духовной традиции называется «трезвлением» - то есть, отказу от любого насильственного эмоционально-образного проживания сюжета. Он советовал всячески отбрасывать первоначальные видения, считая, что они мешают вглядываться в глубины произведения.

Я считаю, что главным тормозом в начальном периоде поисков режиссерского решения, вынашивания замысла является так называемое видение будущего спектакля, которое возникает сразу же после прочтения пьесы.

В нашей практике мы часто употребляем термин: «режиссерское видение». Мы говорим: «я вижу сцену», «я вижу спектакль», «я вижу характер, образ». Понятие режиссерского видения представляется мне подозрительным, оно требует к себе отношения опасливого и

Стр.115

осторожного, ибо на первом этапе работы над пьесой видение является самым главным врагом нашего воображения, как у актера — видение результата. Почему?

Прежде всего, потому, что каждый нормальный человек обладает известной долей воображения, независимо от того, работает он в искусстве или нет. Если бы это было не так, нам не к кому было бы апеллировать. Задача всякого искусства заключается в том, чтобы апеллировать не только к мысли, к чувству, но и к воображению зрителя,

разбудить это воображение и направить в неожиданное, новое для зрителя русло. Только тогда искусство имеет смысл, иначе оно не нужно. [5]

Все сказанное выше может вызвать недоумение у тех, кто считает, что хорошее воображение - исключительный дар, который бывает лишь у людей творческих профессий. Но, по словам Товстоногова,

«всякое чтение непременно связано с воображением, потому что человек не может не фантазировать, не представлять себе того, о чем он читает, — это естественный процесс. И на первом этапе чтения наше воображение и воображение зрителя находятся на одном уровне. Такое видение не есть прерогатива режиссера, это свойство каждого человека. Но режиссер возводит это свойство в признак своей профессии. Первое впечатление от прочитанной пьесы он

Стр.116

возводит в ранг образного. Однако оттого, что он назвал это элементарное видение режиссерским, от этого оно ни режиссерским, ни образным не стало. Такое видение не есть признак и свойство режиссера, а есть его опасный и страшный враг.

Кроме того, что первое видение чаще всего бывает банально, оно подвержено первому попавшемуся представлению и находится во власти штампа, потому что первое видение всегда лежит на поверхности. И, чем подробнее режиссер разрабатывает это поверхностное видение, тем энергичнее он пилит сук, на котором сидит. Он остается на уровне того самого банального представления, которое доступно всякому человеку, прочитавшему пьесу.

Вот почему мне кажется, что видение, возникшее от первого чтения — ближайший путь к режиссерским штампам. Природа режиссерских штампов та же, что и природа штампов актерских. Как только у актера возникло первое представление об образе, он сразу начинает играть результат, минуя большой и сложный процесс постижения существа образа, характера». [5]

Первое впечатление

Быть может, кое-кого из читателей все, сказанное в предыдущем параграфе,

Стр.117

немало смутит. «Но ведь любое произведение искусства вызывает в душе человека эмоциональный отклик. - скажете вы. - Как же можно загонять эту эмоцию внутрь, отказываясь от образов, которые неизменно возникают в процессе чтения». Но пугаться не стоит: никто не собирается отнимать у читателя право на эмоции. Вопрос в том, что является видением, а что — эмоциональным впечатлением.

Прежде чем получить право на видение, режиссеру нужно провести огромную подготовительную работу, так же, как и артисту, чтобы это было уже не видение, а образный ход к произведению,

нечто, не доступное непрофессионалу, рожденное художником явление, ради которого людям стоит прийти в театр.

Я заранее оговариваюсь, что необходимо отделить понятие «видение» от понятия «впечатление», о котором говорил К. С. Станиславский. Он предлагал даже записывать первое впечатление, считая его очень важным и необходимым моментом в творческом процессе. Именно здесь заложена свежесть восприятия, и ее нельзя лишаться. Очень полезно по окончании работы сверить свое ощущение от спектакля с первым впечатлением от пьесы.

Не всегда первое впечатление бывает точным. Иной раз глубина произведения не обнаруживается при первом знакомстве, а иной

Стр. 118

раз необычность формы пьесы, эффектность сюжета прикрывает ее идейную пустоту. Бывает по-разному. Но, как правило, первое впечатление чрезвычайно сильно. Трудно определить словами впечатление от услышанной музыки. Невозможно словами рассказать о запахе сирени. А ведь пьеса, если она является настоящим произведением искусства, — это сложное соединение мысли и поступков, музыки слов, ритмов, красок.

Настоящая пьеса так же многообразна, как сама жизнь. После первого чтения она вызывает самые общие, но очень эмоциональные ощущения. Одна пьеса дает ощущение удивительной чистоты и прозрачности. Почему-то она вызывает ассоциации с весенним пейзажем, пастушьим рожком, огромным куполом голубого неба, стрекотом кузнечиков... Другая пьеса вызывает чувство щемящей боли, плена, из которого хочется вырваться. Резкие тени, темные краски, низкие гудки пароходов, прыгающее пламя свечи почему-то сопровождают ощущение от пьесы, в которой ни пароходных гудков, ни горящих свечей нет ни в репликах, ни в авторских ремарках. От пьесы может остаться ощущение звонкости или весенней напевности, озорства или мрачной решимости, гордости или наивности.

Образное впечатление всегда индивидуально. У одного пьеса рождает ритмическое ощущение, у другого — тембровое, у третьего — пластическое, у четвертого — цветовое. Искать им точное словесное выражение не нужно. Надо записать или запомнить первое

Стр.119

впечатление. Потом, в ходе работы над спектаклем, будут найдены точные слова и определения сверхзадачи, ритма, стиля, жанра. Начиная работу, можно позволить себе записывать свое впечатление не очень точными словами.

В ходе репетиционной работы память о первом впечатлении стирается. Когда спектакль готов — загляните в свою память или записную книжку. Вы прочтете, допустим, слово «душно!». Вспомните спектакль. И если он у вас не вызовет этого или подобного этому ощущения, значит, в решении спектакля есть изъяны. И наоборот, когда первое и окончательное ощущение совпали, можно считать, что вы шли верным путем,

Но, повторяю, я говорю не о первом впечатлении, а о том, что называется видением на нашем профессиональном языке.

Читая пьесу, вы уже «видите» спектакль, и именно здесь подстерегает вас опасность. [3]

Однако бывает довольно трудно отделить впечатление от видения, свежее восприятие от штампа. Кажется, что между ними не так много отличий, а между тем, отличия есть, и существенные. Главное же заключается в том, что впечатление фиксирует новизну, между тем как видение «подсовывает» сознанию уже виденное ранее, некое обобщение, то, что и зовется «штампом». Товстоногов вспоминал:

Стр.120

«Когда-то Вс. Э. Мейерхольд говорил нам, выпускникам театрального института: если вы пройдете мысленно, скажем, по Петровке в Москве и вас спросят потом, как выглядит улица, то ваше внутреннее видение зафиксирует витрины магазинов, кафе, универмагов, и мало кто из вас скажет, как выглядит, например, дом над кафе, потому что человеческая память устроена таким образом, что фиксирует только утилитарное. Но если обывателю нужно запомнить кафе или универмаг, то художника должен интересовать архитектурный ансамбль, он должен увидеть нечто особое, что является обликом города, выражает его характер.

Проделайте, например, такой опыт: скажите «средние века», «боярская Москва», «эпоха Возрождения». Что возникает в вашем воображении? Привычные понятия. Те самые слагаемые элементы, которые определяют стилизацию, банальность. Тут и таятся корни штампов. Таких опытов можно проделать десятки, и видения у самых разных людей будут совершенно одинаковыми. Так какая же им цена, если они свойственны каждому? Почему мы считаем возможным показать зрителю то, что он и сам может увидеть, читая пьесу?

К сожалению, первое представление иногда подменяет собой все реальное многообразие и глубину того или иного явления, и, пользуясь им, мы переносим в наши спектакли лишь первые попавшиеся ассоциации, внешние признаки, оболочку.

Стр.121

И опасность здесь не только в стилизации. Опасность глубже. Именно на этом пути создаются условия для возникновения бескрылых, творчески не решенных спектаклей, внешне как будто бы и правильных, но таких уныло безрадостных.

Первое впечатление часто бывает дилетантским, даже обывательским. Оно и содержит в себе банальность, которая мешает проникновению в глубину содержания произведения.

И если мы не сумеем отделить обывательское представление от подлинно творческого, то зритель может оказаться впереди нас. А мы должны ориентироваться на высококультурного зрителя, ему должны мы доставить радость от виденного. Если же наше прочтение пьесы будет только в пределах его представления и разница будет состоять лишь в том, что он не может реализовать его на сцене, потому что занимается другим |делом, чем же мы его обогатим? Если бы он

'занимался театральным искусством, он сделал бы то же самое, что делаем мы. В чем же разница? Только в том, что это наша профессия, а не его?

Вот почему надо уметь оторвать себя от привычного, преждевременно возникшего, ведущего к тому, что лежит на поверхности. На первом этапе работы самое главное — суметь отказаться от того результата, к которому рвется ваше воображение. Не надо поддаваться первому видению, автоматически, помимо вашей воли возникающему в процессе

Стр. 122

ознакомления с пьесой. Тем более что лежит оно в плоскости театральной технологии: читая пьесу, мы видим ее в готовых сценических отражениях, в пределах сценической коробки». [6]

Тренинг впечатления

Актерское видение так же опасно, как и видение режиссера. Нередко актеры, работая над ролью, стараются выжать из своей фантазии те, что только возможно. Но воображение, не подкрепленное фактическим материалом, им дает лишь то, что человек уже когда-то видел, слышал или читал. И в режиссерской среде распространена та же самая ошибка. Вот что говорил об этом Товстоногов:

«Режиссерским видением обычно именуют зрительные, звуковые, ритмические и всякие другие картины будущего, еще не осуществленного спектакля. Кому-то видится лестница, идущая из кулисы в кулису, кому-то мизансцена, кто-то представляет будущий спектакль на вращающемся круге и т. п. Порой режиссеры насилуют свое воображение и заставляют себя галлюцинировать. Помимо воли режиссера память подсовывает ему уже однажды виденные картины. Помимо воли режиссер попадает под власть штампа.

Стр. 123

Конечно, случается и так, что режиссер, едва прочтя пьесу, уже нашел ей отличное и интересное решение. Бывает, что актер с первой репетиции, как говорится, вошел в роль. Тут налицо счастливый случай или явление большого таланта, которому можно только позавидовать. Гениев учить не надо. У гениев мы сами учимся. Не для них создал Станиславский свою систему. А на случай рассчитывать нельзя. Сегодня, может быть, единственный раз в жизни тебя осенило нечто. Но где уверенность, что это будет происходить всегда, ежедневно?

Быт дает толчок фантазии. И главное здесь— не отдельные факты, нашедшие отражение в произведении, а течение жизни. На этом этапе режиссер должен вернуть себя к тому моменту, когда автор только приступил к созданию произведения, когда он только отбирал из многообразия жизненного материала самое нужное, самое важное для произведения. Режиссер должен стать с ним вровень в своих ощущениях жизни. Он должен стать как бы очевидцем тех событий,

что происходят в пьесе. То есть он должен как бы прочитать написанный им на данную тему роман, формально минуя драматургию. Я имею в виду добротный, эпический роман, где написанная на восьмидесяти страницах пьеса превратилась бы в восьмисотстраничный том, в роман с подробностями, с описанием природы, улиц приблизительно так, как описывает Бальзак жилища своих героев. Вы должны поступить также, как поступает романист, когда

Стр.124

создает фон для существования людей, которые будут даны в его романе. Бальзак описывает в «Черной кошке» улицу на шестнадцати страницах. Очень подробное описание, казалось бы не имеющее прямого отношения к самому произведению.

Без такого знания улицы, на которой стоит, например, дом Прозоровых, режиссер не может и не должен начинать работу, хотя никакого непосредственного отношения это и не имеет к тому, что будет происходить на сцене. В своей работе я употребляю такой термин — «роман жизни». Для меня это является лекарством от страшного гипноза опыта, который все время тянет в знакомые сценические условия». [3]

Чтобы первое впечатление было как можно ярче и свежее, нужно подробно познако-мит1.ся с теми обстоятельствами, в которых живут и действуют герои пьесы.

Контрольные вопросы:

▲ В каких условиях должна осуществляться первая читка пьесы?

▲ Что такое режиссерское и актерское видение, и в чем его опасность?

▲ Чем различаются видение и впечатление?

▲ Какую предварительную работу должен провести актер и режиссер, прежде чем его

Стр.125

видение станет по-настоящему образным и неповторимым?

Тренинговое задание №10

Прочитайте отрывок из пьесы А. П. Чехова «Три сестры». Запишите свбе первое впечатление. На основе исторической литературы, журналов, газет, картин того времени, создайте «роман жизни» к данному отрывку. Опишите интерьер, внешность действующих лиц. Снова перечитайте отрывок. Изменилось ли ваше впечатление? Запишите свои наблюдения в дневник.

Чехов А.П.

ТРИ СЕСТРЫ.

Второе действие, акт первый.

Восемь часов вечера. За сценой на улице едва слышно играют на гармонике. Нет огня. Входит Наталья Ивановна в капоте, со свечой; она идет и останавливается у двери, которая ведет в комнату Андрея.

НАТАША. Ты, Андрюша, что делаешь? Читаешь? Ничего, я так только...

Стр. 126

(Идет, отворяет другую дверь и, заглянув в нее, затворяет.) Огня нет ли...

АНДРЕЙ *(входит с книгой в руке).* Ты что, Наташа?

НАТАША. Смотрю, огня нет ли... Теперь масленица, прислуга сама не своя, гляди да и гляди, чтоб чего не вышло. Вчера в полночь прохожу через столовую, а там свеча горит. Кто зажег, так и не добилась толку. *(Ставит свечу.)* Который час?

АНДРЕЙ *(взглянув на часы).* Девятого четверть.

НАТАША. А Ольги и Ирины до сих пор еще нет. Не пришли. Всё трудятся бедняжки. Ольга на педагогическом совете, Ирина на телеграфе... *(Вздыхает.)* Сегодня утром говорю твоей сестре: "Побереги, говорю, себя, Ирина, голубчик". И не слушает. Четверть девятого, говоришь? Я боюсь, Бобик наш совсем нездоров. Отчего он холодный такой? Вчера у него был жар, а сегодня холодный весь... Я так боюсь!

АНДРЕЙ. Ничего, Наташа. Мальчик здоров.

НАТАША. Но все-таки лучше пускай диэ-та. Я боюсь. И сегодня в десятом

Стр. 127

часу, говорили, ряженые у нас будут, лучше бы они не приходили, Андрюша.

АНДРЕЙ. Право, я не знаю. Их ведь звали.

НАТАША. Сегодня мальчишечка проснулся утром и глядит на меня, и вдруг улыбнулся; значит, узнал. "Бобик, говорю, здравствуй! Здравствуй, милый!" А он смеется. Дети понимают, отлично понимают. Так, значит, Андрюша, я скажу, чтобы ряженых не принимали.

АНДРЕЙ *(нерешительно).* Да ведь это как сестры. Они тут хозяйки.

НАТАША. И они тоже, я им скажу. Они добрые... *(Идет.)* К ужину я велела простокваши. Доктор говорит, тебе нужно одну простоквашу есть, иначе не похудеешь. *(Останавливается.)* Бобик холодный. Я боюсь, ему холодно в его комнате, пожалуй. Надо бы хоть до теплой погоды поместить его в другой комнате. Например, у Ирины комната как раз для ребенка: и сухо, и целый день солнце. Надо ей сказать, она пока может с Ольгой в одной комнате... Все равно днем дома не бывает, только ночует...

Стр. 128

Пауза.

Андрюшанчик, отчего ты молчишь?

АНДРЕЙ. Так, задумался... Да и нечего говорить...

НАТАШ А. Да... Что-то я хотела тебе сказать... Ах, да. Там из управы Ферапонт пришел, тебя спрашивает.

АНДРЕЙ *(зевает)*. Позови его.

Наташа уходит; Андрей, нагнувшись к забытой ею свече, читает книгу.

Входит Ферапонт; он в старом трепаном пальто, с поднятым воротником, уши повязаны.

Здравствуй, душа моя. Что скажешь?

ФЕРАПОНТ. Председатель прислал книжку и бумагу какую-то. Вот... *(Подает книгу и пакет.)*

АНДРЕЙ. Спасибо. Хорошо. Отчего же ты пришел так не рано? Ведь девятый час уже.

ФЕРАПОНТ. Чего?

АНДРЕЙ *(громче)*. Я говорю, поздно пришел, уже девятый час.

ФЕРАПОНТ. Так точно. Я пришел к вам, еще светло было, да не пускали всё.

Стр. 129

Барин, говорят, занят. Ну, что ж. Занят так занят, спешить мне некуда. *(Думая, что Андрей спрашивает его о чем-то.)* Чего?

АНДРЕЙ. Ничего. *(Рассматривая книгу.)* Завтра пятница, у нас нет присутствия, но я все равно приду... займусь. Дома скучно...

Пауза.

Милый дед, как странно меняется, как обманывает жизнь! Сегодня от скуки, от нечего делать, я взял в руки вот эту книгу — старые университетские лекции, и мне стало смешно... Боже мой, я секретарь земской управы, той управы, где председательствует Протопопов, я секретарь, и самое большее, на что я могу надеяться, это — быть членом земской управы! Мне быть членом здешней земской управы, мне, которому снится каждую ночь, что я профессор московского университета, знаменитый ученый, которым гордится русская земля!

ФЕРАПонт. Не могу знать... Слышу-то плохо...

АНДРЕЙ. Если бы ты слышал как следует, то я, быть может, и не говорил бы с

Стр.130

тобой. Мне нужно говорить с кем-нибудь, а жена меня не понимает, сестер я боюсь почему-то, боюсь, что они засмеют меня, застыдят... Я не пью, трактиров не люблю, но с каким удовольствием я посидел бы теперь в Москве у Тестова или в Большом Московском, голубчик мой.

ФЕРАПОНТ. А в Москве, в управе давеча рассказывал подрядчик, какие-то купцы ели блины; один, который съел сорок блинов, будто помер. Не то сорок, не то пятьдесят. Не упомню.

АНДРЕЙ. Сидишь в Москве, в громадной зале ресторана, никого не знаешь и тебя никто не знает, и в то же время не чувствуешь себя чужим. А здесь ты всех знаешь и тебя все знают, но чужой, чужой... Чужой и одинокий.

ФЕРАПОНТ. Чего? *Пауза.*

И тот же подрядчик сказывал — может, и врет, — будто поперек всей Москвы канат протянут.

АНДРЕЙ. Для чего?

ФЕРАПОНТ. Не могу знать. Подрядчик говорил.

Стр. 131

АНДРЕЙ. Чепуха. *(Читает книгу.)* Ты был когда-нибудь в Москве?

ФЕРАПОНТ *(после паузы).* Не был. Не привел бог.

Пауза.

Мне идти?

АНДРЕЙ. Можешь идти. Будь здоров. *Ферапонт уходит.* Будь здоров. *(Читая.)* Завтра утром придешь, возьмешь тут бумаги... Ступай... *Пауза. Он ушел.*

Тренинговое задание №11

Вспомните и запишите все события, которые произвели на вас яркое, неожиданное впечатление. События могут быть любыми: радостными, трагическими, серьезными (в том смысле, что они серьезно повлияли на вашу жизнь) или проходящими. Представьте себе, что эти события произошли с вами не когда-то давно, а только что. Какое бы впечатление они произвели на вас? Что нового

Стр. 132

они привнесли бы в вашу жизнь? Проанализируйте и запишите.

Тренинговое задание №12

Вечером, после долгого дня, после всех пол, встреч и переживаний, сядьте в уединенном месте, расслабьтесь, закройте глаза Можно погасить свет в комнате (только постарайтесь при этом не уснуть). Вспомните все лица людей, встреченных вами сегодня. Вспомните их голоса. Выделите из всего сонма людей тех, которые произвели на вас наибольшее впечатление. Вспомните их ли-I иг, движения, жесты. Какими бы словами вы охарактеризовали то впечатление, которое они произвели на вас? Постарайтесь каждому из этих людей додумать «роман жизни». Результаты запишите.

Стр. 133

Глава шеста

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПЬЕСЫ. ТРЕНИНГ ЖАНРА

Помимо трех кругов обстоятельств, которые влияют на поведение и поступки действующих лиц пьесы, существует еще один. Этот четвертый круг обстоятельств — жанр драматического произведения.

Жанровые особенности пьесы являются определяющими и для сценического решения всего спектакля, и для способа игры каждого актера. Изменение четвертого круга

Стр. 134

обстоятельств — жанра — ведет к изменению неси пьесы.

Прежде чем мы ответим на вопрос «что такое жанр?», представьте себе, если бы известные классические произведения были бы определены их авторами как-нибудь по-другому. Например, если бы Гоголь перед текстом «Ревизора» поставил указание, что это не комедия, а драма. Пьеса изменилась бы кардинально! А если бы «Гамлет» был назван комедией? Даже в абстрактном восприятии от смены определения жанра уже смещаются акценты, а смысл приобретает другую окраску.

Как видите, жанр — действительно важное обстоятельство, которое ни в коем случае нельзя упускать из виду.

Что такое жанр?

Вопросам жанра Товстоногов уделял огромное внимание. «Когда я объясняю это студентам, — писал он, — я просто говорю: вот предмет, и мы должны его отразить. Давайте поставим против этого предмета зеркало. Если взять обычное зеркало и поставить его прямо против предмета, мы увидим точный повтор его в зеркале, только в обратном

Стр. 135

ракурсе. Но если взять не простое зеркало, а, например, с выпуклой линзой, то отражение будет иным. Если к тому же поставить зеркало не прямо, а под углом, то отражение еще больше изменится.

Кинооператоры знают, что съемки разных объектов требуют разных объективов. Этот набор зеркал, объективов, фильтров и линз есть и у авторов. Для разных пьес, разных проблем они пользуются разными способами отражения. Кое-кто подсматривает жизнь только в боковой видоискатель, кое у кого существуют только широкоугольные объективы, третьи пользуются стереоскопической

аппаратурой. У одних жизнь изображена на контрастном снимке, у других — очень мягко, чуть-чуть не в фокусе, у третьих - изображение цветное, у четвертых — черно-белое...

Всякое произведение тем или иным способом отражает жизнь. Способ отражения, угол зрения автора на действительность, преломленный в художественном образе, и есть жанр. И наша задача заключается в том, чтобы проникнуть в природу авторского замысла, определить меру, качество и градус условности, которой пользуется автор. И чем глубже мы изучим этот способ, тем больше мы приблизимся к индивидуальной манере и стилю данного автора, к неповторимым

Стр. 136

особенностям того конкретного произведения, которое нас на данном этапе волнует.

Если мы сумеем средствами театрального искусства добиться того же угла зрения, значит, мы постигнем жанровые особенности произведения».

Жанровые различия пьес

Как отличить пьесу одного жанра от пьесы другого? Главные жанровые признаки Товстоногов видел в предлагаемых обстоятельствах, которые были различны у Горького и Чехова, Островского и Пушкина, Шекспира и Мольера, Погодина и Арбузова.

Предлагаемые обстоятельства — тот угол отражения, под которым видит жизнь автор драматургического произведения. Авторское видение жизни зависит не только от индивидуальных особенностей авторского стиля. Различны и цели, ради которых создается произведение.

Угол отражения зависит не только от умения писателя увидеть жизнь в тех или иных ее проявлениях, но и от того, ради чего им выбирается именно этот кусок жизни. Поняв это, мы поймем, почему Салтыков-Щедрин видит человека в одном отражении, *а,* скажем,

Стр.137

Чехов — в другом. Реальные факты, лежащие в основе литературного произведения, могут быть аналогичными. Порой в произведениях разных писателей мы обнаруживаем схожую историческую эпоху, среду, предлагаемые обстоятельства, но вместе с тем мы имеем дело с совершенно разными произведениями, потому что эти обстоятельства* совершенно по-разному освещены художниками.

Возьмем, к примеру, два произведения, совершенно друг на друга не похожие, но по материалу очень близкие — по времени, месту действия, по изображенной в них среде и по атмосфере. Я имею в виду роман Писемского «Тысяча душ» и очерки Салтыкова-Щедрина «Помпадуры и помпадурши». Когда я работал над сценическим воплощением произведения Салтыкова-Щедрина в Ленинградском театре комедии, я вдруг совершенно случайно обратил внимание на удивительное совпадение того, что происходит в очерках великого сатирика, с событиями, описанными во второй части «Тысячи душ». Я увидел, что мы имеем дело с одним и тем же провинциальным городком, с одной и той же губернской

канцелярией, с одним и тем же укладом жизни, с одними и теми же людьми. Как будто два человека жили в одном городе, знали этих людей и их обоих потрясли одни и те же события. Но из-под пера одного вышла «Тысяча душ», а из-под пера другого — «Помпадуры и помпадурши». Общий объект—но совершенно различные способы его отражения, разное видение, разные мысли, преломленные в произведении

Стр. 138

через призму художника, через «магический кристалл», выражаясь словами Пушкина. Читая эти произведения, мы скажем, что они написаны в разных жанрах.

Если сравнить, к примеру, произведения Анатоля Франса и Куприна, их различие обнаружить легко, потому что предмет их изображения, сама жизнь в этих произведениях резко отличны, а разницу всегда легче обнаружить на контрастном, чем на сходном. Но когда объектом изображения является один и тот же мир, взятый в разных аспектах, тогда сложнее». [5]

На жанровую природу произведения оказывает немалое влияние и способ отношения актера к зрительному залу. Для одних жанров обязательно наличие «четвертой стены», которая отделяет зрителя от актера; другие, напротив, предполагают соучастие зрителя в сценическом действе. Вот что говорил об этом сам Товстоногов:

«Жанровое различие между произведениями заключается, помимо различного способа отбора предлагаемых обстоятельств, еще и в разных «правилах игры» по отношению к зрителю. Способ общения актера со зрительным залом в каждом спектакле должен определяться по-своему. Характер его заложен в самой ткани произведения, в самом его содержании и в его формальном литературном выражении. И когда начинается спектакль,

Стр. 139

актер как бы уславливается со зрителем относительно «правил игры» в сегодняшнем спектакле. В одной пьесе он непосредственно обращается к людям, сидящим в зрительном зале, в другой — играет так, будто зрительного зала не существует. Общение с залом может быть очень сложным: самой манерой сценического поведения актер может предупреждать, намекать, предостерегать или, напротив, призывать к доверию. У Мольера Гарпагон в открытую беседует со зрителем, а в «Трех сестрах» между сценой и залом существует как бы непроницаемая «четвертая стена». Сам способ общения со зрителем не надо декларировать, но не определять его режиссеру нельзя, так как без него невозможно осознанное жанровое решение произведения.

В спектакле «Когда цветет акация» в Большом драматическом театре выходил один ведущий и произносил: «Сегодня мы играем спектакль», а другой добавлял: «Концерт». Способ переброски текста в эстрадном ключе сразу задавал определенную тональность в общении со зрителем, вне которой не мог играть ни один исполнитель». *[6]*

Определяющее значение жанра

Несмотря на то, что автор, как правило, самостоятельно дает жанровое определение
Стр. 140
своему произведению, перед режиссером и актерами каждый раз при постановке пьесы истает проблема жанрового решения спектакля. Многие режиссеры решают этот вопрос без оглядки на авторский замысел, считая, что жанр постановки зависит только от воли постановщика. Иногда это приносит интересные результаты, но чаще всего пьеса, задуманная автором в одном жанровом ключе, но на сцене превратившаяся в свою противоположность, вызывает у публики недоумение. Тем не менее, все чаще и чаще появляются сценические гибриды типа «Водевиль "Анна Каренина"» или «Трагедия "Синяя птица"». Товстоногов был категорически против подобных экспериментов. Он считал, что без точного соответствия жанру нет и не может быть полноценного сценического произведения.

> **«Находиться в жанре для меня то же самое, что для актера находиться «в зерне». Если актер находится «в зерне» образа, он может существовать в любых обстоятельствах. Если он обнаружил «зерно», он может не только на репетиции, а везде пребывать в этом «зерне». Так и режиссер. Если он находится в жанре произведения, он может написать еще один или несколько актов пьесы. Пусть он сделает это не так талантливо, как автор, но ему ничего не стоит продлить жизнь ушедшего персонажа не только в плане логики произведения,**

Стр. 141

> **что может сделать любой студент, а в том ключе, в котором это написал бы автор». [5]**

Определение жанра Товстоногов связывал все с тем же «романом жизни» автора, то есть, с теми обстоятельствами, в которых писалась данная пьеса. Именно в них режиссер видел ту питательную почву, на которой вырос замысел драматического произведения.

> **Чтобы постичь жанровую, стилистическую природу автора, надо искать тот эмоциональный импульс, который толкнул его на создание произведения. Здесь могут быть находки самые разнообразные и совершенно неожиданные, если только этим пристально заняться, а не погрязать в литературно-исторических анализах, теряя эмоциональное ощущение. Можно прочесть тома и ничего не понять в произведении, стать сухим литературоведом и никакой пользы для работы не извлечь, а можно прочесть немного и обнаружить нечто чрезвычайно важное и необходимое для работы.**
>
> **Есть самые примитивные и элементарные опознавательные знаки в определении жанра. Например, написана пьеса в прозе или стихах. Но мы должны говорить о вещах более сложных. Возьмем, скажем, диалог. Как он строится автором? Действующие лица говорят**

длинными периодами или репликами в одну строчку? Мы ведь практически на это не обращаем внимания, считая все это незначащим». [5]

Стр. 142

Именно в жанре пьесы заключено то, что Станиславский называл «природой чувств» произведения. Раскрыв жанр, мы постигаем эту природу, которая есть единственно верный способ существования актера на сцене. Пне жанра спектакля не существует.

Товстоногов был убежден, что «воплотить замысел невозможно, не обнаружив «природу чувств» произведения, то есть особенности авторского взгляда на мир и нашего взгляда на автора.

По существу «природа чувств» — это жанр, но в особом, конкретно-театральном понимании. Если наши общепринятые жанровые определения: «трагедия», «драма», «комедия» это материк, а те же жанры у определенного автора — страна, то режиссеру нужно найти улицу и дом—вот что такое «природа чувств» по отношению к теоретическому понятию «жанр». Поэтому мы и говорим, что каждая пьеса имеет свой жанр. «Природа чувств» — это жанр в сценическом его преломлении, то есть способ авторского отражения жизни, помноженный на режиссерскую сверхзадачу и выраженный в способе актерской игры. [6]

В жанровом решении спектакля в целом м роли в частности всегда нужно идти от автора, от его замысла. Не нужно бояться, что голос автора заслонит творческую индивидуальность актера. Напротив — только с

Стр.143

помощью авторского замысла и можно реализовать свой творческий потенциал и раскрыть актерскую индивидуальность. Вот что об этом говорил Товстоногов:

«Чем старательнее вы будете раскрывать образный мир литературного произведения, тем ярче и талантливее раскроется ваша собственная индивидуальность. Практически же происходит совершенно другое: режиссер, минуя литературный первоисточник, стремится выразить себя. Это путь опасный и вредный. Позиция режиссера, который превращает однажды удачно использованный прием в некий унифицированный подход к любому произведению, открывая ключами, годными для одного автора, все пьесы подряд, как медвежатник открывает сейфы, кажется мне опасным заблуждением. Личность режиссера гораздо ярче обнаруживается не в однотипности решений, а тогда, когда разные авторы открываются разными ключами... Даже в слабой пьесе надо идти за автором, если вы нашли в произведении что-то вас взволновавшее. Если не нашли и ставите только потому, что это нужно, значит, вы просто конъюнктурщик и обрекаете себя на провал. Имея дело со слабой драматургией, надо пытаться сценически выявить ее сильные элементы, ее «изюминку», то, из-за чего вы выбрали именно ее, тогда у вас есть шанс на выигрыш». [3]

Каким бы ни был жанр пьесы, режиссер обязан воплотить в спектакле все авторские
Стр. 144
жанровые особенности. Без познания мира автора это невозможно. Точное соблюдение жанра означает соответствие формы и содержания.

Контрольные вопросы

▲ Что такое жанр произведения? •О* Из чего он складывается?
▲ Как влияет жанр на взаимоотношения зрителя и актера?
▲ Как найти жанровое решение пьесы?
▲ Что будет, если пьесу одного жанра сценически решить в другом жанровом ключе?

Тренинговое задание №13

Прочитайте следующие отрывки и постарайтесь своими словами определить жанр каждого из них. Объясните ваше решение.

Максим Горький.
МЕЩАНЕ

Сцена из второго действия.

Нил. Чего ради заставил я Полю пережить такую... гадость?.. Испугалась... нет,
Стр. 145
она не пуглива! Обиделась, наверно... тьфу!
(Татьяна, все еще стоя в дверях, при имени Поли делает движение. Звуки шарманки умолкают.)
ТЕТЕРЕВ. Людей очень удобно делить на дураков и мерзавцев. Мерзавцев — тьмы! Они живут, брат, умом звериным, они верят только в правду силы... не моей силы, не этой вот, заключенной в груди и руке моей, а в силу хитрости... Хитрость — ум зверя.
Нил *(не слушая).* Теперь придется ускорить свадьбу... Ну, и ускорим... Да, она еще не ответила мне. Но я знаю, что она скажет... милая моя девчушка!.. Как ненавижу я этого человека... этот дом... всю жизнь эту... гнилую жизнь! Здесь все... какие-то уроды! Никто не чувствует, что жизнь испорчена ими, низведена к пустякам... что из нее они делают себе темницу, каторгу, несчастие... как они ухитряются делать это? Не понимаю! Но — ненавижу людей, которые портят жизнь...
(Татьяна делает шаг вперед, останавливается. Потом неслышно идет к сундуку и садится на него, в углу. Она со-
Стр.146
гнулась, стала маленькой и еще более жалкой.)
ТЕТЕРЕВ. Жизнь украшают дураки. Дураков — немного. Они всё ищут чего-то, что

не им нужно, не только им одним... Они любят выдумывать проспекты всеобщего счастья и тому подобной ерунды. Хотят найти начала и концы всего сущего. Вообще — делают глупости...

Нил *(задумчиво).* Да, глупости! На это я мастер... Ну, она потрезвее меня... Она — тоже любит жизнь... такой внимательной, спокойной любовью... Знаешь, мы с ней великолепно будем жить! Мы оба — смелые... и, если захотим чего, — достанем! Да, мы с ней достанем... Она какая-то... новорожденная... *(Смеется.)* Мы с ней прекрасно будем жить!

ТЕТЕРЕВ. Дурак может всю жизнь думать о том, почему стекло прозрачно, а мерзавец просто делает из стекла бутылку...

(Вновь играет шарманка уже близко, почти под окнами.)

Нил. Ну, ты все о бутылках!

ТЕТЕРЕВ. Нет, я о дураках. Дурак спрашивает себя — где огонь, пока он не

Стр. 147

зажжен, куда девается, когда угасает? А мерзавец сидит у огня, и ему тепло...

Нил *(задумчиво).* Да-а... тепло...

ТЕТЕРЕВ. В сущности — они оба глупы. Но — один глуп красиво, геройски, другой —тупо, нищенски глуп. И оба они, хотя разными дорогами, но при ходят в одно место — в могилу, только в могилу, друг мой... *(Хохочет. Та тьяна тихо качает головой.)*

Нил *(Тетереву).* Ты чего?

ТЕТЕРЕВ. Смеюсь... Оставшиеся в живых дураки смотрят на умершего собрата и спрашивают себя — где он? А мерзавцы просто наследуют имущество покойного и продолжают жизнь теплую, жизнь сытую, жизнь удобную... *(Хохочет.)*

Нил. Однако ты здорово напился... Шел бы к себе, а?

ТЕТЕРЕВ. Укажи — где это?

Нил. Ну, не дури! Хочешь, отведу?

ТЕТЕРЕВ. Меня, брат, не отведешь. Я не состою в родстве ни с обвиняемыми... ни с потерпевшими. Я — сам

Стр. 148

по себе. Я — вещественное доказательство преступления! Жизнь испорчена! Она — скверно сшита... Не по росту порядочных людей сделана жизнь, говорю я. Мещане сузили, окоротили ее, сделали тесной... и вот я есмь вещественное доказательство того, что человеку негде, нечем, незачем жить...

НИЛ. Ну, иди же, иди!

ТЕТЕРЕВ. Оставь меня! Ты думаешь, могу упасть? Я уже упал, чудак ты! Дав-но-о! Я, впрочем, думал было подняться; но прошел мимо ты и, не заметив, не нарочно, вновь толкнул меня. Ничего; иди себе! Иди, я не жалуюсь... Ты — здоров и достоин идти, куда хочешь, так, как хочешь... Я, падший, сопровождаю тебя взглядом одобрения — иди!

Нил. Что ты болтаешь? Интересно что-то... но непонятно...

ТЕТЕРЕВ. И не понимай! Не надо! Некоторые вещи лучше не понимать, ибо понимать их бесполезно... Ты иди, иди!

Н ил. Ну, хорошо, я ухожу.

(Уходит в сени, не замечая Татьяну, прижавшуюся в углу.)

Стр. 149

ТЕТЕРЕВ *(кланяясь вслед ему).* Желаю счастия, грабитель! Ты незаметно для себя отнял мою последнюю надежду и... чёрт с ней! *(Идет к столу, где оставил бутылку, и замечает в углу комнаты, фигуру Татьяны.)* Это-о кто, собственно говоря?

ТАТЬЯНА *(тихо).* Это я...

(Звуки шарманки сразу обрываются.)

ТЕТЕРЕВ. Вы? Мм... а я думал, мне почудилось...

ТАТЬЯНА. Нет, это я...

ТЕТЕРЕВ. Понимаю... Но — почему вы? Почему вы тут?

ТАТЬЯНА *(негромко, но ясно, отчетливо).* Потому что мне негде, нечем, незачем жить... *(Тетерев молча идет к ней тихими шагами.)* Я не знаю, отчего я так устала и так тоскливо мне... но, понимаете, до ужаса тоскливо! Мне только двадцать восемь лет... мне стыдно, уверяю вас, мне очень стыдно чувствовать себя так... такой слабой, ничтожной... Внутри у меня, в сердце моем, — пустота... все высохло, сгорело, я это чувствую, и мне больно от этого... Как-то незаметно случилось это... незаметно для меня в груди выросла пустота... зачем я говорю вам это?..

Стр. 150

ТЕТЕРЕВ. Не понимаю... Сильно пьян... Совсем не понимаю...

ТАТЬЯНА. Никто не говорит со мной, как я хочу... как мне хотелось бы... я надеялась, что он... заговорит... Долго ожидала я, молча... А эта жизнь... ссоры, пошлость, мелочи... теснота... все это раздавило меня тою порой... Потихоньку, незаметно раздавило... Нет сил жить... и даже отчаяние мое бессильно... Мне страшно стало... сейчас вот... вдруг... мне страшно...

ТЕТЕРЕВ *(качая головой, отходит от нее к двери и, отворив дверь, говорит, тяжело ворочая языком).* Проклятие дому сему!.. И больше ничего...

(Татьяна медленно идет в свою комнату. Минута пустоты и тишины. Быстро, неслышными шагами входит Поля и за нею Нил. Они без слов проходят к окнам, и там, схватив Полю за руку, Нил вполголоса говорит.)

Нил. Ты прости меня за давешнее... это вышло глупо и скверно... но я не умею молчать, когда хочу говорить!

Поля *(почти шепотом).* Все равно... теперь все равно! Что уж мне все они? Все равно...

Стр. 151

Нил. Я знаю — ты меня любишь... я вижу... я не спрашиваю тебя. Ты — смешная! Вчера сказала? отвечу завтра, мне надо подумать! Вот смешная! О чем думать — ведь любишь?

Поля. Ну да, ну да... давно уж!.. *(Татьяна крадется из двери своей комнаты, встает за занавесом и слушает.)*

Нил. Мы славно будем жить, увидишь! Ты — такой милый товарищ... нужды ты не побоишься... горе — одолеешь...

Поля *(просто).* С тобой — чего же бояться? Да я и так — одна не робкая... я только смирная...

Нил. И ты упрямая... сильная, не согнешься... Ну, вот... рад я... Ведь знал, что все так будет, а рад... страшно!

Поля. Я тоже знала все вперед...

Нил. Ну? Знала? Это хорошо... Эх, хорошо жить на свете! Ведь хорошо?

Поля. Хорошо... милый ты мой друг... славный ты мой человек...

Нил. Как ты это говоришь... вот великолепно сказала!

Поля. Ну, не хвали... надо идти... надо идти... придет кто-нибудь...

Нил. А пускай их!..

Стр. 152

Поля. Нет, надо!.. Ну... поцелуй еще!..

(Вырвавшись из рук Нила, она пробегает мимо Татьяны, не замечая ее. А Нил, идя за ней с улыбкой на лице, увидал Татьяну и остановился пред ней, пораженный ее присутствием и возмущенный. Она тоже молчит, глядя на него мертвыми глазами, с кривой улыбкой на лице.)

Нил *(презрительно).* Подслушивала? Подглядывала? Э-эх ты!.. *(Быстро уходит. Татьяна стоит неподвижно, как окаменевшая. Уходя, Нил оставляет дверь в сени открытой, и в комнату доносится суровый окрик старика* Бессеменова; *"Степанида! Кто угли рассыпал? Не видишь ? Подбери!")*

А. Н. Островский

НА ВСЯКОГО МУДРЕЦА ДОВОЛЬНО ПРОСТОТЫ

Действие первое Явление четвертое.

Глумов, Мамаев и человек Мамаева.тр.

МАМАЕВ *(не снимая шляпы, оглядывает комнату).* Это квартира холостая.

Стр. 153

Глумов *(кланяется и продолжает работать).* Холостая.

МАМАЕВ *(не слушая).* Она недурна, но холостая. *(Человеку.)* Куда ты, братец, меня завел?

Глумов *(подвигает стул и опять принимается писать).* Не угодно ли присесть?

МАМАЕВ *(садится).* Благодарю. Куда ты меня завел? я тебя спрашиваю!

ЧЕЛОВЕК. Виноват-с!

МАМАЕВ. Разве ты, братец, не знаешь, какая нужна мне квартира? Ты должен сообразить, что я статский советник, что жена моя, а твоя барыня, любит жить открыто. Нужна гостиная, да не одна. Где гостиная? я тебя спрашиваю.

ЧЕЛОВЕК. Виноват-с!

МАМАЕВ. Где гостиная? (Глумову.) Вы меня извините!

ГЛУМОВ. Ничего-с, вы мне не мешаете.

МАМАЕВ *(человеку).* Ты видишь, вон сидит человек, пишет! Может быть, мы ему мешаем; он, конечно, не скажет по деликатности; а все ты, дурак, виноват.

Стр.154

Глумов. Не браните его, не он виноват, а я. Когда он тут на лестнице спрашивал квартиру, я ему указал на эту и сказал, что очень хороша; я не знал, что вы семейный человек.

МАМАЕВ. Вы хозяин этой квартиры?

ГЛУМОВ. Я.

МАМАЕВ. Зачем же вы ее сдаете?

ГЛУМОВ. Не по средствам.

МАМАЕВ. А зачем же нанимали, коли не по средствам? Кто вас неволил? Что вас, за ворот, что ли, тянули, в шею толкали? Нанимай, нанимай! А вот теперь, чай, в должишках запутались? На цугундер тянут? Да уж конечно, конечно. Из большой-то квартиры да придется в одной комнате жить; приятно это будет?

ГЛУМОВ. Нет, я хочу еще больше нанять.

МАМАЕВ. Как так больше? На этой жить средств нет, а нанимаете больше! Какой же у вас резон?

ГЛУМОВ. Никакого резона. По глупости.

МАМАЕВ. По глупости? Что за вздор!

ГЛУМОВ. Какой же вздор! Я глуп.

МАМАЕВ. Глуп! это странно. Как же так, глуп?

Стр. 155

Глумов. Очень просто, ума недостаточно. Что ж тут удивительного! Разве этого не бывает? Очень часто.

МАМАЕВ. Нет, однако это интересно! Сам про себя человек говорит, что глуп.

Глумов. Что ж мне, дожидаться, когда другие скажут? Разве это не все равно? Ведь уж не скроешь.

МАМАЕВ. Да, конечно, этот недостаток скрыть довольно трудно.

ГЛУМов. Я и не скрываю.

МАМАЕВ. Жалею.

ГЛУМОВ. Покорно благодарю.

МАМАЕВ. Учить вас, должно быть, некому?

ГЛУМОВ. Да, некому.

МАМАЕВ. А ведь есть учителя, умные есть учителя, да плохо их слушают — нынче время такое. Ну, уж от старых и требовать нечего: всякий думает, что коли стар, так и умен. А если мальчишки не слушаются, так чего от них ждать потом? Вот я вам расскажу случай. Гимназист недавно бежит чуть не бегом из гимназии; я его, понятное дело, остановил и хотел ему, знаете, в шутку поучение прочесть: в

Стр. 156

гимназию-то, мол, тихо идешь, а из гимназии домой бегом, а надо, милый, наоборот. Другой бы еще благодарил, что для него, щенка, солидная особа среди улицы останавливается, да еще ручку бы поцеловал; а он что ж?

ГЛУМОВ. Преподавание нынче, знаете...

МАМАЕВ. "Нам, говорит, в гимназии наставления-то надоели. Коли вы, говорит, любите учить, так наймитесь к нам в надзиратели. А теперь, говорит, я есть хочу, пустите!" Это мальчишка-то, мне-то!

ГЛУМОВ. На опасной дороге мальчик. Жаль!

МАМАЕВ. А куда ведут опасные-то дороги, знаете?

ГЛУМОВ. Знаю.

МАМАЕВ. Отчего нынче прислуга нехорошая? Оттого, что свободна от обязанности выслушивать поучения. Прежде, бывало, я у своих подданных во всякую малость входил. Всех поучал, от мала до велика. Часа по два каждому наставления читал; бывало, в самые высшие сферы мышления заберешься, а он стоит перед

Стр. 157

тобой, постепенно до чувства доходит, одними вздохами, бывало, он у меня истомится. И ему на пользу, и мне благородное занятие. А нынче, после всего этого... Вы понимаете, после чего?

ГЛУМОВ. Понимаю.

МАМАЕВ. Нынче поди-ка с прислугой попробуй! Раза два ему метафизику-то прочтешь, он и идет за расчетом. Что, говорит, за наказание! Да, что, говорит, за наказание!

ГЛУМОВ. Безнравственность!

МАМАЕВ. Я ведь не строгий человек, я все больше словами. У купцов вот обыкновение глупое: как наставление, сейчас за волосы, и при всяком слове и качает, и качает. Этак, говорит, крепче, понятнее. Ну, что хорошего! А я все словами, и то нынче не нравится.

УМОВ. Да-с, после всего этого, я думаю, вам неприятно.

МАМАЕВ *(строго).* Не говорите, пожалуйста об этом, я вас прошу. Как меня тогда кольнуло насквозь вот в это место *(показывает на грудь),* так до сих пор словно кол какой-то...

Стр. 158

ГлУмов. В это место?

МАМАЕВ. Повыше.

ГлУмов. Вот здесь-с?

МАМАЕВ *(с сердцем).* Повыше, я вам говорю.

ГлУмов. Извините, пожалуйста! Вы не сердитесь! Уж я вам сказал, что я глуп.

МАМАЕВ. Да-с, так вы глупы... Это нехорошо. То есть тут ничего недурного, если у вас есть пожилые, опытные родственники или знакомые.

ГЛУМов. То-то и беда, что никого нет. Есть мать, да она еще глупее меня.

МАМАЕВ. Ваше положение действительно дурно. Мне вас жаль, молодой человек.

ГЛУМОВ. Есть, говорят, еще дядя, да все равно, что его нет.

МАМАЕВ. Отчего же?

ГлУмов. Он меня не знает, а я с ним и видеться не желаю.

МАМАЕВ. Вот уж я за это и не похвалю, молодой человек, и не похвалю.

ГЛУМОВ. Да помилуйте! Будь он бедный человек, я бы ему, кажется, руки целовал, а он человек богатый;

Стр. 159

придешь к нему за советом, а он подумает, что за деньгами. Ведь как ему растолкуешь, что мне от него ни гроша не надобно, что я только совета жажду, жажду — алчу наставления, как манны небесной. Он, говорят, человек замечательного ума, я готов бы целые дни и ночи его слушать.

МАМАЕВ. Вы совсем не так глупы, как говорите.

ГЛУМОВ. Временем это на меня просветление находит, вдруг как будто прояснится, а потом и опять. Большею частию я совсем не понимаю, что делаю. Вот тут-то мне совет и нужен.

МАМАЕВ. А кто ваш дядя?

ГЛУМов. Чуть ли я и фамилию-то не забыл. Мамаев, кажется, Нил Федосеич.

МАМАЕВ. А вы-то кто?

ГлУмов. Глумов.

МАМАЕВ. Дмитрия Глумова сын?

ГЛУМОВ. Так точно-с.

МАМАЕВ. Ну, так этот Мамаев-то — это я.

Глумов. Ах, боже мой! Как же это! Нет, да как же! Позвольте вашу руку! *(Почти со слезами.)* Впрочем, дядюшка, я слышал, вы не любите

Стр. 160

родственников; вы не беспокойтесь, мы можем быть так же далеки, как и прежде. Я не посмею явиться к вам без вашего приказания; с меня довольно и того, что я вас видел и насладился беседой умного человека.

МАМАЕв. Нет, ты заходи, когда тебе нужно о чем-нибудь посоветоваться.

ГЛУМОВ. Когда нужно! Мне постоянно нужно, каждую минуту. Я чувствую, что погибну без руководителя.

МАМАЕВ. Вот заходи сегодня вечером.

ГЛУМОВ. Покорно вас благодарю. Позвольте уж мне представить вам мою старуху, она недальняя, но добрая, очень добрая женщина.

МАМАЕВ. Что ж, пожалуй. ГЛУМОВ *(громко)*. Маменька!

Стр. 161

Глава седьмая

ЗАМЫСЕЛ РЕЖИССЕРА И АКТЕРА. ЗРИТЕЛЬНОЕ РЕШЕНИЕ ПЬЕСЫ. ТРЕНИНГ ВООБРАЖЕНИЯ

Многие крупные мастера сцены отмечали тот факт, что режиссерский замысел спектакля очень часто бывает интереснее самого спектакля. Практически каждый замысел, рассказанный кому-либо до постановки, вызывает интерес

Стр. 162

слушателей. Но вот интересные спектакли появляются крайне редко. Отчего так происходит? Ко-11ечно, основная причина заключается в том, что между замыслом и воплощением спектакля лежит огромное пространство, которое нужно освоить и окультурить. Но проблема еще и в том, что мало кто из режиссеров и актеров понимает по-настоящему, что такое замысел спектакля.

Режиссеру, как правило, очень трудно смириться с тем, что замысел не есть его индивидуальное решение спектакля, в рамках ко-I орого обязаны действовать все, кто работает над спектаклем. Замысел никогда не бывает только режиссерским.

> **«Когда созревает замысел будущего спектакля, — писал Товстоногов, — режиссер не должен вгонять в свое представление о будущем спектакле живых людей». Георгий Александрович определял замысел как «заговор» одинаково думающих людей, это то, чем надо заразить, увлечь артиста, сделав его соучастником в такой степени, чтобы он этот замысел считал своим. В процессе работы артист должен быть соавтором режиссерского решения спектакля. В этом случае сакраментальный вопрос о праве артиста на индивидуальное видение естественно отпадет». [6]**

Несмотря на то, что ни одна книга по режиссуре не обходится без упоминания о

Стр. 163

режиссерском замысле, до сих пор ведутся споры о том, что же означает этот термин. Товстоногов отмечал, что «в самом понимании замысла существуют две крайние точки зрения. Одна точка зрения заключается в том, что замысел формируется в процессе создания спектакля и заранее его иметь не следует. Замысел спектакля формируется, так сказать, эмпирическим путем, и, чем менее предвзято подойдет режиссер к работе над пьесой и с актерами, тем выгоднее это отразится на результатах его работы. Другая точка зрения — прямо противоположная первой - заключается в том, что режиссер до начала репетиций должен абсолютно ясно видеть будущий спектакль вплоть до его мельчайших подробностей. Замысел будущего спектакля должен быть четким, как

инженерный проект, не предполагающий случайностей и изменений в процессе его воплощения». [3]

Товстоногову были чужды обе эти позиции. В первом случае ему не нравилось то, что «возникновение художественного образа здесь отдано на волю случая. Если я говорю себе, что все должно возникнуть само собой и мое дело только организовать творческий процесс, такая позиция изнутри уничтожает не только возможность создания художественно целостного спектакля, но и саму профессию режиссера, лишая ее творческой -
Стр. 164

активности и целенаправленности, давая простор для дилетантизма и любительщины. Что касается второй позиции, она чужда мне потому, что мертвит, уничтожает возможность импровизационно-трепетного существования артиста на сцене, ибо в этом случае режиссер загоняет исполнителя в прокрустово ложе заранее заданного решения, лишая его собственной активности. Режиссер теряет при этом самую важную и радостную сторону своего творчества — взаимодействие с артистами. И в результате — насильственное вталкивание исполнителя в рисунок, предопределенный замыслом». [5]

Замысел — неосуществленное решение, предощущенное решение. А замысел, реализованный во всех сценических компонентах и главным образом в живом человеке, — это уже решение как таковое. Решение — это овеществленный замысел. [4]

Замысел как основа сценического решения пьесы

Замысел напрямую связан с жанром пьесы. И именно жанр задает направление для созревания замысла. Причины кризиса театра
Стр. 165
Товстоногов видел в том, что режиссеры выстраивали замысел вне жанра, вне подлинной сути пьесы. В своем стремлении создать нечто новое, яркое, необычное режиссеры забывают о главном: о том, что толкнуло автора написать эту пьесу, а также — что толкает героев пьесы поступать именно так, а не, иначе.

Товстоногов утверждал, что основой замысла должны быть «психологические мотивировки поведения героев. Если же решение не связано с психологией людей, на столкновении которых строятся конфликт и действие пьесы, — это не решение. Должен быть ясен эмоциональный возбудитель каждой сцены, только это поможет создать нужную среду, максимально выражающую внутреннее течение жизни спектакля. Надо найти, так сказать, психологический камертон сцены. Без этого в решении не будет души». [3]

Понятно, что стремление режиссеров уйти от жанра, от авторского замысла продиктовано желанием выделиться, уйти от однообразия. Но, по мнению Товстоногова, ни режиссерам, ни актерам не стоит бояться похожести, одинаковости.

«У разных режиссеров, — говорил он, — одна и та же пьеса прозвучит уже в замысле совершенно по-разному, хотя сюжет и будет

везде одинаков, потому что каждый режиссер по-своему увидит жизнь, стоящую за пьесой,

Стр. 166

и события ее воспримет как бы через призму собственной индивидуальности. Одному режиссеру, к примеру, понадобится в каком-то месте пауза, которая другому не будет нужна, и оба будут правы, если их решение будет связано с логикой человеческих характеров, которую каждый из них поймет по-своему. Смысл режиссерского решения состоит в том, чтобы найти единственную, непосредственную связь между существом «идеального» замысла и способом его реализации, найти путь образного выражения самого существа содержания пьесы. Важно не уйти в мир рассуждений по поводу пьесы, а увидеть ее в пространстве, во времени, в беспрерывно развивающемся действии, в столкновении характеров, в определенных темпо-ритмах Для любого произведения важно найти единственное решение, свойственное данному произведению, данному жанру, данному автору и данному времени». [5]

Как рождается замысел

Естественно и понятно желание каждого режиссера сделать такую постановку, которая тронет сердца зрителей и надолго запомнится им, Отсюда — все сценические эксперименты, все поиски, все неожиданные, порой эпатажные, постановки. Товстоногов, не отказываясь от эксперимента, в то же время

Стр. 167

считал, что в любой пьесе должна присутствовать жизненная логика, которая порой представляется лучшим полем для экспериментов, чем самый необычный вымысел.

Только сочетание неожиданного с жизненной закономерностью дает в результате интересное и точное сценическое решение. [3]

На этапе выстраивания замысла Товстоногов рекомендует включать воображение, которое к этому моменту уже должно быть до предела напитано фактическим материалом.

«Одним из основных слагаемых в нашей работе, — пишет Товстоногов, — является воображение, которое должно быть гибким, подвижным и конкретным. Но само воображение не может существовать без постоянных жизненных наблюдений, которые являются для него топливом, необходимым для того, чтобы началось горение. Очень сложно, например, заполнить перерывы, которые существуют между первым и вторым актами. И для того чтобы создать «роман жизни», недостаточно хорошо знать пьесу Островского, мало того — недостаточно знать хорошо все творчество Островского, надо еще много знать из той области, которая

освещает саму русскую жизнь на этом историческом этапе, надо привлечь огромный материал, изобразительный,

Стр. 168

этнографический, изучить литературу, искусство, газеты того времени, журналы. Для чего все это нужно? Не только для эрудиции, не только для того, чтобы быть на репетиции во всеоружии и суметь ответить на все вопросы, которые могут возникнуть в процессе работы, но и для того, чтобы дать пищу воображению, потому что воображение без топлива не горит, не возбуждается. Оно требует топлива, а топливо — это факты, это реальные и конкретные вещи». [4]

Товстоногов призывает снова и снова, на каждом этапе работы над пьесой возвращаться к «роману жизни» пьесы и роли. Лишь в этом ему видится путь к полноценному раскрытию произведения. Воображение иппь тогда будет творческим и образным, если оно будет напитываться правильной пищей. И лишь когда «воображение достаточно насыщено фактическим материалом, тогд;) только можно думать о том сценическом выражении, которое должно отвечать строю произведения. С этого момента вы можете начинать думать о том, каковы же особенности пьесы, какой авторский угол зрения взят на изображенное в ней событие жизни. Только тогда, когда «роман жизни» будет так вас переполнять, что пьесы будет мало для того, чтобы рассказать о своем «романе», только тогда вы имеете право ду-

Стр. 169

мать, как это преобразовать в сценическую форму».

Вот почему я снова и снова повторяю: режиссеру нужно изучать жизнь, и не просто изучать, а научиться связывать запас жизненных впечатлений с особенностями творческого воображения. Можно представить себе человека, который многое видел, прожил богатую жизнь, а в приложении к искусству его знания не дают никакого результата, потому что воображение у него вялое, пассивное. Это все равно, что бросать дрова в печку с плохой тягой,— она все равно останется холодной.

Вы едете, скажем, по Военно-Грузинской дороге. Автобус испортился. Два часа его чинят, и вы вышли из него. «Какой красивый вид!» — скажет один. Другой зевнет и обронит: «Горы и горы». А третий представит себе живого, стоящего здесь Лермонтова и то, как возникло у поэта стихотворение «Кавказ». Ассоциации работают по-разному: для одного это только красивый вид, для второго—нагромождение камней, для третьего — повод для проникновения в душу человека, стремление узнать, как и откуда возникло большое произведение искусства.

Если у вас накоплено много жизненных наблюдений, мыслей, то на какой-то репетиции у вас совершенно непроизвольно возникнет та или иная ассоциация, которая вам именно здесь предельно необходима. [3]

Стр. 170

Режиссерское видение и зрительное решение пьесы

Как уже было сказано, замысел не есть единоличное режиссерское решение спектакля. Сам Товстоногов писал: «я лично считаю глубоко вредными так называемые режиссерские экспликации: совершенно не подготовленному творческому коллективу, который еше не живет сутью и духом произведения, преподносится результативная сторона будущего спектакля. Тем самым обрезаются возможность участия коллектива в этом творческом процессе. В коллективе я ощущение, что у режиссера уже готово, и актеры считают себя свободными от всяких поисков. В то же время нельзя терять руководящую роль в процессе работы, потому что ничего не стоит превратить репетицию в дискуссию по любому поводу и в словах попить существо произведения. Здесь Товстоногов вновь предостерегает режиссера от появления «видения». Георгий Александрович советовал режиссера время от времени «отходить в сторону», подобно тому как художник отходит от полотна и смотрит на картину взглядом постороннего человека. Товстоногов называл это чувством зрелищности, и считал, что это од-
Стр.171
на из самых важных составляющих режиссерской профессии:

> **«Одно из главных качеств таланта режиссера, о котором мы мало говорим,— это чувство зрелищности. Без этого чувства нет человека нашей профессии. И о каком бы произведении ни шла речь, будь это даже Психологическая драма Чехова или Ибсена, все равно без чувства зрелищности не может быть режиссера, хотя, казалось бы, пьесы Чехова и Ибсена меньше всего внешне подходят к понятию «зрелище». [3]**

Однако чувство зрелищности не следует путать с тем, что называется «режиссерским видением». Видение — своего рода призрак готового спектакля, когда режиссер с самого начала «видит» готовое решение пьесы. Это «видение» только мешает работе. Оно подобно миражу, который прекрасен издали, но рассеивается вблизи, оставляя только песок. Каждая пьеса — неизведанный мир; его нужно открыть, но прежде — до него нужно дойти. Этот путь бывает весьма трудным, но и трудностях — залог успеха пьесы. Товстоногов считал, что чем труднее идет работа над пьесой, тем больше шансов на успех:

> **«Постановка спектакля кажется некоторым режиссерам делом простым и легким. Это мнимая простота и мнимая легкость. И на**
Стр. 172
> **первом этапе очень важно создать себе действительную, подлинную трудность. Меня всегда пугает, если, читая пьесу, я испытываю чувство облегчения — все мне понятно, я все вижу и можно начинать репетировать. Если на этом этапе не происходит трудный, мучительный, испепеляющий процесс поисков, можно быть уверенным, что спектакль не состоится. Если легко сначала, будет трудно потом. Я в этом убедился. Если между первой читкой пьесы и первой репетицией с артистами не было сложнейшего периода самостоятельных исканий,**

который стал этапом вашей творческой биографии, вашей жизни, если шла так называемая «нормальная подготовка», — дело плохо». [5]

Предостерегал от готовых решений и другой и крупный режиссер и педагог, Захава:

«Чем яснее для самого режиссера тот творческий замысел, с которым он явился к актерам на первую репетицию, чем он богаче и увлекательнее для самого режиссера, тем лучше. Однако огромнейшую ошибку сделает режиссер, если он весь этот багаж сразу же целиком и без остатка выложит перед актерами в виде режиссерского доклада или так называемой режиссерской экспликации... Работа над спектаклем протекает хорошо только тогда, когда режиссерский замысел вошел в плоть и кровь актерского коллектива. А этого нельзя добиться сразу, на это необходимо время, нужен ряд творческих

Стр.173

обследований, в ходе которых режиссер не только информировал бы актеров о своем замысле, но проверил бы и обогатил этот замысел за счет творческой инициативы коллектива. Первоначальный режиссерский план — это, в сущности говоря, еще не замысел. Это только проект замысла. Он должен пройти еще серьезное испытание в процессе коллективной работы. В результате этого испытания созреет окончательный вариант творческого замысла режиссера». [13]

Контрольные вопросы

▲ **Что такое замысел актера и режиссера?**

▲ **Чем он отличается от режиссерского видения?**

▲ **Назовите главные факторы, влияющие на выстраивание режиссерского замысла.**

▲ **Что такое чувство зрелищности? Как оно влияет на зрительное решение пьесы?**

Тренинговое задание №14

Внимательно прочитайте отрывок из повести Л. Н. Толстого «Холстомер». Создайте «роман жизни» для каждого из героев отрывка. Выстройте свой собственный режиссерский замысел сценического решения данного

Стр. 174

отрывка. Кого из действующих лиц вы могли бы сыграть? Как по-вашему, какой жанр для инсценировки данного отрывка подошел бы лучше всего? Результаты запишите в дневник.

Лев Толстой.

ХОЛСТОМЕР.

Ночь 1-я

— Да, я сын Любезного первого и Бабы. Имя мое по родословной Мужик первый. Я Мужик первый по родословной, я Холстомер по-уличному, прозванный так толпою за длинный и размашистый ход, равного которому не было в России. По происхождению нет в мире лошади выше меня по крови. Я никогда бы не сказал вам этого. К чему? Вы бы никогда не узнали меня. Как не узнавала меня Вязопуриха, бывшая со мной вместе в Хреновом и теперь только признавшая меня. Вы бы и теперь не поверили мне, ежели бы не было свидетельства этой Вязопурихи. Я бы никогда не сказал вам этого. Мне не нужно лошадиное сожаление. Но вы хотели этого. Да, я тот Холстомер, которого отыскивают и не находят охотники, тот Холстомер, которого знал сам граф и сбыл с завода за то, что я обежал его любимца Лебедя.

Стр. 175

Когда я родился, я не знал, что такое значит пегий, я думал, что я лошадь. Первое замечание о моей шерсти, помню, глубоко поразило меня и мою мать. Я родился, должно быть, ночью, к утру я, уже облизанный матерью, стоял на ногах. Помню, что мне все чего-то хотелось и все мне казалось чрезвычайно удивительно и вместе чрезвычайно просто. Денники у нас были в длинном теплом коридоре, с решетчатыми дверьми, сквозь которые все видно было. Мать подставляла мне соски, а я был так еще невинен, что тыкал носом то ей под передние ноги, то под комягу. Вдруг мать оглянулась на решетчатую дверь и, перенесши через меня ногу, посторонилась. Дневальный конюх смотрел к нам в денник через решетку.

— Ишь ты, Баба-то ожеребилась,— сказал он и стал отворять задвижку; он взошел по свежей постилке и обнял меня руками. — Глянь-ка, Тарас,— крикнул он,— пегой какой, ровно сорока.

Я рванулся от него и спотыкнулся на колени.

— Вишь, чертенок,— проговорил он.

Мать обеспокоилась, но не стала защищать меня и, только тяжело-тяжело вздохнув, отошла немного в сторону. Пришли конюха и стали смотреть меня. Один побежал объявить конюшему. Все смеялись, глядя на

Стр. 176

мои пежины, и давали мне разные странные названия. Нетолько я, но и мать не понимала значения этих слов. До сих пор между нами и всеми моими родными не было ни одного пегого. Мы не думали, чтоб в этом было что-нибудь дурное. Сложение же и силу мою и тогда все хвалили.

—Вишь, какой шустрый,— говорил конюх,— не удержишь.

Через несколько времени пришел конюший и стал удивляться на мой цвет, он даже казался огорченным.

—И в кого такая уродина,— сказал он,—генерал его теперь не оставит в заводе. Эх,

Баба, посадила ты меня,— обратился он к моей матери. — Хоть бы лысого ожеребила, а то вовсе пегого!

Мать моя ничего не отвечала и, как всегда в подобных случаях, опять вздохнула.

—И в какого черта он уродился, точно мужик,— продолжал он,— в заводе нельзя оставить, срам, а хорош, очень хорош,— говорил и он, говорили и все, глядя на меня. Через несколько дней пришел и сам генерал посмотреть на меня, и опять все чему-то ужасались и бранили меня и мою мать за цвет моей шерсти.

"А хорош, очень хорош",— повторял всякий, кто только меня видел.

Стр.177

До весны мы жили в маточной все порознь, каждый при своей матери, только изредка, когда снег на крышах варков стал уже таять от солнца, нас с матерями стали выпускать на широкий двор, устланный свежей соломой. Тут в первый раз я узнал всех своих родных, близких и дальних. Тут из разных дверей я видел, как выходили с своими сосунками все знаменитые кобылы того времени. Тут была старая Голанка, Мушка — Сметанкина дочь, Краснуха, верховая Доброхотиха, все знаменитости того времени, все собирались тут с своими сосунками, похаживали по солнышку, катались по свежей соломе и обнюхивали друг Друга, как и простые лошади. Вид этого варка, наполненного красавицами того времени, я не могу забыть до сих пор. Вам странно думать и верить, что и я был молод и резов, но это так было. Тут была эта самая Вязопу-риха, тогда еще годовалым стригунчиком -милой, веселой и резвой лошадкой; но, не в обиду будь ей сказано, несмотря на то, что она редкостью по крови теперь считается между вами, тогда она была из худших лошадей того приплода. Она сама вам подтвердит это.

Пестрота моя, так не нравившаяся людям, чрезвычайно понравилась всем лошадям; все окружили меня, любовались и заигрывали со мною. Я начал уже забывать

Стр. 178

слова людей о моей пестроте и чувствовал себя счастливым. Но скоро я узнал первое горе в моей жизни, и причиной его была мать. Когда уже начало таять, воробьи чирикали под навесом и в воздухе сильнее начала чувствоваться весна, мать моя стала переменяться в обращении со мною. Весь нрав ее изменился; то она вдруг без всякой причины начинала играть, бегая по двору, что совершенно не шло к ее почтенному возрасту; то задумывалась и начинала ржать; то кусала и брыкала в своих сестер-кобыл; то начинала обнюхивать меня и недовольно фыркать; то, выходя на солнце, клала свою голову чрез плечо своей двоюродной сестре Купчихе и долго задумчиво чесала ей спину и отталкивала меня от сосков. Один раз пришел конюший, велел надеть на нее недоуздок,— и ее повели из денника. Она заржала, я откликнулся ей и бросился за нею; но она и не оглянулась на меня. Конюх Тарас схватил меня в охапку, в то время как затворяли дверь за выведенной матерью. Я рванулся, сбил конюха в солому,— но дверь была заперта, и я только слышал все удалявшееся ржание матери. И в ржании этом я уже не слышал призыва, а слышал другое выражение. На ее голос далеко отозвался могущественный голос, как я после узнал, Доброго первого, который с двумя конюхами но сторонам шел на свидание с моею матерью. Я не

Стр. 179

помню, как вышел Тарас из моего денника: мне было слишком грустно. Я чувствовал, что навсегда потерял любовь своей матери. И все оттого, что я пегий, думал я, вспоминая слова людей о своей шерсти, и такое зло меня взяло, что я стал биться об стены денника головой и коленами — и бился до тех пор, пока не вспотел и не встановился в изнеможении.

Через несколько времени мать вернулась ко мне. Я слышал, как она рысцой и непривычным ходом подбегала к нашему деннику, по коридору. Ей отворили дверь, я не узнал ее, как она помолодела и похорошела. Она обнюхала меня, фыркнула и начала гоготать. По всему выражению ее я видел, что она меня не любила. Она рассказывала мне про красоту Доброго и про свою любовь к нему. Свидания эти продолжались, и между мною и матерью отношения становились холоднее и холоднее.

Скоро нас выпустили на траву. С этой поры я узнал новые радости, которые мне заменили потерю любви моей матери. У меня были подруги и товарищи, мы вместе учились есть траву, ржать так же, как и большие, и, подняв хвосты, скакать кругами вокруг своих матерей. Это было счастливое время. Мне все прощалось, все меня любили, любовались мною и снисходительно смотрели на все, что бы я ни сделал. Это

продолжалось недолго. Тут скоро случилось со мной ужасное. — Мерин вздохнул тяжело- тяжело и пошел прочь от лошадей.

Заря уже давно занялась. Заскрипели ворота, вошел Нестор. Лошади разошлись. Табунщик оправил седло на мерине и выгнал табун.

Глава восьмая

КОНФЛИКТ КАК ОСНОВА ПЬЕСЫ. ТРЕНИНГ ОБНАРУЖЕНИЯ КОНФЛИКТА

В главе, посвященной сквозному действию пьесы, говорилось, что всякое действие неизбежно встречает противодействие — на этом и строится конфликт пьесы. Без конфликта сценическое произведение просто не может существовать.

Каждая минута, каждая секунда сценического действия есть беспрерывный поединок. Режиссеру нужно помнить, что вообще

Стр. 282

не существует сценической жизни вне конфликта. [8]

Часто конфликт понимается как открытое противостояние. Однако и в жизни, и на сцене даже явные враги редко вступают в открытый спор. Особенности всякого драматического произведения таковы, что основной движущей силой действия является скрытый конфликт, который лишь в редких случаях выплескивается наружу. Собственно, для возникновения конфликта нужно немного — чтобы «то, чего хочет один, встречало препятствие со стороны всякого другого». На первый взгляд, определение конфликта не составляет никакой проблемы: для этого всего лишь нужно выявить мотивировки и желания каждого персонажа. Часто это выражено явно, посредством авторских ремарок или в тексте самого персонажа. Однако истинный конфликт лежит гораздо глубже, и порой заключается вовсе не в том, о чем подумал режиссер или актер.

Теоретически мы все это прекрасно понимаем, но на практике мы часто довольствуемся тем, что у нас на сцене два человека просто «правдоподобно» беседуют. Вроде похоже на жизнь. Вроде правдиво. Не всякий же диалог — обязательно скандал, спор. Отнюдь нет. И мы удовлетворяемся схожестью с

Стр. 183

жизнью и тем самым грешим против главного положения системы, против требования обнаружить конфликт, без которого невозможна даже самая идиллическая сцена.

Мы не имеем права поверхностно понимать конфликт только как столкновение диаметрально противоположных точек зрения.

Конфликт—гораздо более сложное понятие. Разные позиции в споре, разные предлагаемые обстоятельства, в которых существуют люди, не позволяют им вести свой спор в открытую, хотя он существует. Если же этот скрытый конфликт не будет обнаружен, если он не будет лежать в основе сцены, то о раскрытии верного действия не может быть речи. [8]

Обнаружение конфликта

Чтобы в пьесе возник конфликт, нужно, чтобы в событии, в котором этот конфликт заложен, участвовало несколько человек. Даже в пьесах, где участвует лишь один актер, существует конфликт --он возникает между основным персонажем (рассказчиком) и теми лицами, о которых он рассказывает.

Конфликт всегда действует через факт, событие. Именно событие является тем ключом,

который заводит механизм «часовой бомбы»

Стр. 184

конфликта. Событие, с которого начинается конфликт пьесы, называется действенным фактом, то есть, таким фактом, который заставляет всех действующих лиц действовать. Таким образом, конфликт обнаруживается через действие.

«Конечно, легче всего обнаружить физическое действие в сцене, где существует открытый конфликт, да еще когда он выражен в прямом физическом столкновении. Здесь физическое действие очевидно, конфликт выражен явно. А когда цепь физических действий, которая должна быть выражена в поединке, глубоко скрыта?

Необходимо создать партитуру жизни каждого образа через сплошную цепь внутренних конфликтов, партитуру, которая вскрывает столкновение групп, действие и контрдействие. Только тогда спектакль может считаться построенным... [5]

Бывают пьесы эмоционально насыщенные, с водоворотом событий, каждое из которых может стать «родоначальником» конфликта. А бывают пьесы, в которых все протекает на первый взгляд спокойно, и конфликт не выражается явно до самого финала. Георгин Александрович писал:

«Трудность заключается в том, чтобы обнаружить за текстом пьесы единственно

Стр. 185

возможный конфликт, а это не так просто. Актера на первом этапе работы сразу тянет на внешнее выражение текста, на интонационную окраску независимо от конфликта, его тянет к старым привычкам, по существу, уводящим от художественной цели....

Если каждому персонажу дана конфликтная линия, при самом пассивном порой сценическом выражении, это поможет создать атмосферу сцены через совершенно различные внутренние ходы. У

каждого персонажа надо найти суть конфликта, выражающего содержание образа. В соответствии с этим создается атмосфера и линия поведения каждого из действующих лиц». [8]

Не каждый драматург заключает конфликт в оболочку ярких событий, происшествий. Многие авторы предпочитают скрывать конфликт под оболочкой видимого благополучия, даже счастья. В подобном произведении не так-то легко понять сверхзадачу (понимаемую как основную идею произведения), верно определить жанр. Георгий Александрович Товстоногов рекомендовал в таких случаях заменять термин «событие» термином «ведущее предлагаемое обстоятельство». Как верно заметил А.М. Поламишев, «суть "действенного факта" иногда ближе к обыденному "предлагаемому обстоятельству", нежели к выходящему из ряда вон "происшествию".
Стр. 186

Контрольные вопросы:

▲ **Что такое конфликт?**

▲ **Чем он отличается от факта, события, происшествия?**

▲ **Благодаря чему возникает конфликт в пьесе?**

▲ **Как обнаружить конфликт в пьесах разных жанров?**

Тренинговое задание №15

В качестве тренингового задания к этой главе мы предлагаем вам запись урока Г.А. Товстоногова, где он учит студентов обнаруживать конфликт в произведениях разных жанров. Ознакомьтесь с уроком, а затем прочитайте отрывок, о котором шла речь. Согласны ли вы с Товстоноговым и его учениками? Нет ли «данном отрывке другого подтекста, который бы мог вскрыть другой уровень конфликта? Запишите свои мысли в дневник.

Из книги «Георгий Товстоногов. Репетирует и учит»

Товстоногов: Ну что ж, как вы определили конфликт сцены?
Стр. 187
ЕВГЕНИЙ А. Говорухо-Отрок почти не говорит с Марюткой....
Товстоногов. Как это? По вашему, здесь нет конфликта?
ЕВГЕНИЙ А. По результату — поначалу идиллия.
Товстоногов. По результату — возможно, а по процессу? Действенный анализ вы начали делать? Определили событийный ряд? Как вы назвали события?

ЕВГЕНИЙ А. Второе событие я назвал « Враги». Первое затрудняюсь определить, потому что, с одной стороны, я знаю, что мне необходимо. С другой -- сомневаюсь, можно ли это осуществить на сцене? В каких доступных пределах? И, если нельзя, надо искать что-то другое, а что — пока не могу решить.

Товстоногов. Что же такое происходит в начале, что невозможно осуществить на сцене?

ЕВГЕНИЙ А. Отрывок начинается с их близости.

Товстоногов попросил дать ему книгу, снял очки, приблизил тенет к глазам и, шевеля губами, прочел про себя начало.

Стр. 188

ЕВГЕНИЙ А. Как сыграть близость, пока не знаю, но мне нужно начать сцену с нее. Со страстной и в доступных сценических пределах откровенной близости. Мне нужны супруги, которые не несколько дней, а как бы много лет прожили вместе.

Товстоногов. А вам не кажется, что одно исключает другое?

ЕВГЕНИЙ А. что именно?

Товстоногов. Супруги, прожившие много лет, не исключают страстную бли зость?

ЕВГЕНИЙ А. Не знаю, мне так не кажется. Товстоногов. Ну хорошо, продолжайте.

ЕВГЕНИЙ А. Откуда возникла эта страсть? Конечно, только на этом острове, в этих условных обстоятельствах. Но Говорухо стал жить с Марюткой не только потому, что на острове одна женщина. Ее духовный потенциал — открытие для него! Кроме того, важно что и у него есть идеалы, которые затаились, несмотря на то, что их подкосило Время перелома эпохи. И у него есть нерастраченные, никому не нужные колоссальные силы.

Стр. 189

Товстоногов. Где это подтверждается материалом?

ЕВГЕНИЙ А. Если вы вспомните начало рассказа, то там отряд с пленным офицером идет по пустыне. Все смертельно устали, а он несгиба ем. Его воля управляет телом. Мне кажется, автор подсказывает характер персонажа, его сквозное самочувствие. Замкнут, сосредоточен на своем внутреннем мире. Человек — загадка. И вот в первый раз в жизни этот офицер, не привыкший хныкать, стонать, делиться с кем-либо тем, что у него там внутри творится, в порыве любовной страсти раскрылся перед ней.Первое событие «Близость», но это не совсем точное название.

Товстоногов. Ну. И разве здесь уже нет конфликта между ними?

ЕВГЕНИЙ А. Нет.

Товстоногов. А разве есть сцены вне конфликта?

ЕВГЕНИЙ А. Я пока не могу его обнаружить.

Товстоногов. Все ваши поиски должны быть направлены на обнаружение

Стр. 190

конфликта. Вы назвали второе событие «Враги». Так разве врагами они стали от столкновения с каким-то внешним фактом?

ЕВГЕНИЙ А. Нет.

Товстоногов. Значит, конфликт уже назревал изнутри?

ЕВГЕНИЙ А. Видимо.

Товстоногов. Отчего же здесь произошел перелом? Какое обстоятельство создало новое событие? Что к нему привело? Какой импульс вызвал его: почему вдруг из внешне идиллических отношений развернулся скандал? Что послужило поводом к тому, что Марютка ощерилась и ударила его по физиономии?

ЕВГЕНИЙ А. А это здесь — я уверен — нельзя точно определить.

Товстоногов. Тогда это нельзя играть! Как может актер жить на площадке, если у него не определено существование? Не понимаю, как вы на третьем курсе обучения можете говорить такое, Женя? Меня огорчает не то, что вы не можете точно определить действие — это полбеды, а то, что вы говорите: конфликт

Стр. 191

определить нельзя! Этот ваш ход рассуждений не достоин студента режиссерского курса!

ЕВГЕНИЙ А. Но в самом начале... Товстоногов. Ни секунды!

ЕВГЕНИЙ А.Ато, что в любой идиллии должен быть конфликт — это ясно...

КАЦМАН. Борьба!

ЕВГЕНИЙ А. Но как обнаружить конфликт в любовной сцене?

КАЦМАН. Борьбу! Борьбу, Женя! Мы же говорили, что борьба идет непре рывно!

Товстоногов. Подождите, Аркадий Иосифович, дайте мне студентов послушать, с вами мы можем и дома поговорить!

ЕВГЕНИЙ А. Какой конфликт в любовной сцене? Ведь классовые различия в любви не проявляются...

Товстоногов. Представим себе такую ситуацию. Море. Пляж. Мужчина и женщина. Классовых различий нет. Вечер. Пляж опустел. Стемнело. Идет страстная любовная сцена. Представили? И что, в ней нет конфликта?

Стр. 192

КАЦМАН . Борьбы, Георгий Александрович, борьбы.

Кацман стал что-то активно нашептывать Товстоногову.

Товстоногов. Аркадий Иосифович! Давайте прекратим путаницу в тер минологии! Борьба и есть процесс развития конфликта! Конфликт как столкновение идей, мировоззрений реализуется в локальной борьбе! И студенты третьего режиссерского курса это прекрасно знают! Во всяком случае, должны знать! Хемингуэй, «Кошка под дождем», помните? Принести кошку в номер гостиницы или нет? Вот все, что решается в этом рассказе! И что, там нет конфликта? Или классический пример: «Ромео и Джульетта», сцена под балконом. Нет конфликта? И, кстати, возвращаясь к «Сорок первому». Для меня сомнительно, что сцена начинается со страстной близости. Пыл и эротическое влечение ушли в прошлое.

ЕВГЕНИЙ А. Почему, Георгий Александрович?

Товстоногов. Да потому что я только что прочел Лавренева. Что Марютка у

Стр. 193

автора делает? Чистит рыбу. А у Говорухи-Отрока язвы на деснах. Если пыл страсти, то о язвах не думаешь. Никакого ощущения безоблачного счастья! И разве Говорухо к ней обращается? Это же, по сути, монолог! Раньше, рассказывая ей про Робинзона, он подыскивал слова, чтобы она смогла представить себе, увидеть им рассказанное. А теперь? Он же выдал себя тем, что считает Марютку недостойной что-либо воспринять! Он разговаривает с ней, как с неодушевленным предметом. Разве она не настораживается? Разве она не понимает, что возникла диссонирующая нота в их отношениях?

ЕВГЕНИЙ А. Она это чувствует.

Товстоногов. А как же! Он же не воспринимает ее как личность, которая может иметь хоть какие-то позиции! Теперь надо найти поворотное обстоятельство. Если поначалу в первом куске не близость, а напротив, они разобщены, то что же дальше? У него начинается процесс ее постижения. И высшая точка создает ситуацию, при которой он узнает, что она понимает его. Он обалдел не столь

Стр. 194

ко потому что она ударила его, а оттого, что поняла! Оказывается, поняла! Вот высший признак оценки! Вот главное обстоятельство!

ЕВГЕНИЙ А. А разве не может быть так, что именно возникшая близость дала повод для его откровения?

Товстоногов. Тогда получится нелепая сцена.

ЕВГЕНИЙ А. Не понимаю, почему?

Товстоногов. Потому что свойство умного человека понимать, с кем ты говоришь. В чем парадокс сцены? Не рассчитывая на ее понимание, он узнает, что Марютка прекрасно его поняла. А иначе он полный дурак!

ЕВГЕНИЙ А. Все-таки не понимаю, Георгий Александрович, почему он не может рассчитывать на ее понимание? Разве он не может искать у нее сочувствия?

Товстоногов. А разве Марютка нужна Говорухо-Отроку в его представлении о своем будущем? И эта сцена, и весь рассказ о том, что ее любимый человек оказывается врагом.

ЕВГЕНИЙ А. Разве? Он же враг для нее с самого начала.

Стр. 195

КАЦМАН. Был врагом. А потом, неожиданно для себя самой, она увидела в нем дорогого и родного человека! Прелесть рассказа в том, что враги могут не только договориться, а даже полюбить друг друга. Но, оказывается. Мир таков, что любви вне этого острова быть не может.

Товстоногов. Причем важно, что у них разная природа этого чувства. У нее сильнее, чем у него. Ей даже в мыслях трудно признаться себе, что с ней будет, если она его потеряет? Конец жизни. Трагедия. Для него — нет. Я не отрицаю, что она ему нравится, что он ею увлечен. Но если потеряет ее, то жаль, но увы... Не более.

АЛЕКСЕЙ Л. Что нам дает различие в их любви?

Товстоногов. Если бы любовь была обоюдная, равноценная, то Лавреневу не потребовались бы такие условные обстоятельства. Достаточно малейшего сдвига, одного неверного шага, и последует разрушение любви.

АЛЕКСЕЙ Л.И все-таки непонятно, почему он не может строить планы на будущее, включая в них и ее?

Стр. 196

Товстоногов. Вы можете представить себе петербургский салон и его с ней там? Да он сгорит со стыда! И за нее будет неудобно, и за себя! Да он ее вышвырнет оттуда! А она будет им гордиться в любых обстоятельствах! Почему я на этом настаиваю? Нельзя зачеркивать достоверность среды, где он рос, воспитывался, формировался. Все это, в конечном счете, и влияет на разрыв. Я думаю, что мы застаем его в момент охлаждения к ней. И все обстоятельства приготовлены к будущему разрыву.

О чем идет речь в первом куске? Прошла длительная часть медового месяца. Наметилось размежевание, а не соединение. Он уже не считается с Марюткой как с интеллектуальной единицей. Говорухо уверен, что Марютка первобытная. Но оказывается, нет? И тут выступает центральная тема рассказа: мнимые ценности и подлинные. 5а чем мы следим, читая рассказ? За распитием каких событий? Сначала детский рисунок: красные и белые. Как в «Неуловимых мстителях», помните? Потом, нет, не стандартно: она — фанатичка, а в нем - духовное начало. Симпатии на его стороне. Сходятся, и постепенно его преимущества

Стр. 197

обесцениваются. А в ней обнаруживается цельность. Ее духовный потенциал оказывается глубже.

Борис Лавренев.

СОРОК ПЕРВЫЙ

Сорок первым должен был стать на Марюткином смертном счету гвардии поручик Говоруха-Отрок. А стал первым на счету девичьей радости. Выросла в Марюткином сердце неуемная тяга к поручику, к тонким рукам его, к тихому голосу, а пуще всего к глазам необычайной сини. От нее, от сини, светлела жизнь. Забывалось тогда невеселое море Арал, тошнотный вкус рыбьей солони и гнилой муки, расплывалась бесследно смутная тоска по жизни, мечущейся и грохочущей за темными просторами воды. Днем делала обычное дело, пекла лепешки, варила очертевший балык, от которого припухали уже круглыми язвочками десны, изредка выходила на берег высматривать, не закрылится ли косым летом ожидаемый парус. Вечером, когда скатывалось с повесневшего неба жадное солнце, забивалась в свой угол на нарах, жалась, ластясь, к поручикову плечу. Слушала.

Много рассказывал поручик. Умел рассказывать.
Стр. 198
Дни уплывали медленные, маслянистые, как волны.
Однажды, занежась на пороге хибарки, под солнцем, смотря на Марюткины пальцы, с привычной быстротой обдиравшие чешую с толстенького сазана, сказал поручик, зажмурясь и пожав плечами:
—Хм... Какая ерунда, черт побери!..
—О чем ты, милок?
—Ерунда, говорю... Жизнь вся — сплошная ерунда. Первичные понятия, внушенные идеи. Вздор! Условные значки, как на топографической карте. Гвардии поручик?.. К черту гвардии поручика. Жить вот хочу. Прожил двадцать семь лет и вижу, что на самом деле вовсе еще не жил. Денег истратил кучу, метался по всем странам в поисках какого-то идеала, а под сердцем все сосала смертная тоска от пустоты, от неудовлетворенности. Вот и думаю: если бы кто-нибудь мне сказал тогда, что самые наполненные дни проведу здесь, на дурацком песчаном блине, посреди дурацкого моря, ни за что бы не поверил.
—Как ты сказал, какие дни-то?
—Самые наполненные. Не понимаешь? Как бы тебе это рассказать понятно? Ну, такие дни, когда не чувствуешь себя враждебно противопоставленным всему миру, какой-то отделенной для самостоятельной
Стр. 199
борьбы частицей, а совершенно растворяешься в этой вот, — он широко обвел рукой, — земной массе. Чувствую сейчас, что слился с ней нераздельно. Ее дыхание — мое дыхание. Вот прибой дышит: шурф... шурф... Это не он дышит, это я дышу, душа моя, плоть.
Марютка отложила нож".
—Ты вот говоришь по-ученому, не все слова мне внятны. А я по-простому скажу — счастливая я сейчас.
—Разными словами, а выходит одно и то же. И сейчас мне кажется: хорошо б никуда не уходить с этого нелепого горячего песка, остаться здесь навсегда, плавиться под мохнатым солнцем, жить зверюгой радостной.
Марютка сосредоточенно смотрела в песок, будто припоминая что-то нужное. Виновато, нежно засмеялась.
—Нет... Ну его!.. Я здесь не осталась бы. Лениво больно, разомлеть под конец можно. Счастья своего и то показать некому. Одна рыба дохлая вокруг. Скорей бы рыбаки на лову сбирались. Поди, конец марта на носу. Стосковалась я по живым людям.
—А мы разве не живые?
Живые-то живые, а как муки на неделю осталась самая гниль, да цинга заест, тогда что запоешь? А кроме того, ты возьми в
Стр. 200
юлк, миленький, что время не такое, чтобы на печке сидеть. Там наши, поди, бьются, кровь проливают. Каждая рука на счету. Не могу я в таком случае в покое прохлаждаться. Не затем армейскую клятву давала.
Поручиковы глаза всколыхнулись изумленно.
—Ты что же? Опять в солдаты хочешь?

—А как же?

Поручик молча повертел в руках сухую щепочку, отодранную от порога.

Пролил слова ленивым густым ручейком:

— Чудачка! Я тебе вот что хотел сказать, Машенька: очертенела мне вся эта чепуха. Столько лет кровищи и злобищи. Не с пеленок же я солдатом стал. Была когда-то и у меня человеческая, хорошая жизнь. До германской войны был я студентом, филологию изучал, жил милыми моими, любимыми, верными книгами. Много книг у меня было. Три стенки в комнате доверху в книгах. Бывало, вечером за окном туман петербургский сырой лапой хватает людей и разжевывает, а в комнате печь жарко натоплена, лампа под синим абажуром. Сядешь и кресло с книгой и так себя почувствуешь, как вот сейчас, без всяких забот. Душа цветет, слышно даже, как цветы шелестят. Как миндаль весной, понимаешь?

Стр. 201

—М-гм, — ответила Марютка, насторожившись.

—Ну, и в один роковой день это лопнуло, разлетелось, помчалось в тартарары...Помню этот день, как сейчас. Сидел на даче, на террасе, и читал книгу даже, помню. Был грозный закат, багровый, заливал все кровяным блеском. С поезда из города приехал отец. В руке газета, сам взволнован. Сказал одно только слово, но в этом слове была ртутная, мертвая тяжесть... Война. Ужасное было слово, кровяное, как закат. И отец прибавил: "Вадим, твой прадед, дед и отец шли по первому зову родины. Надеюсь, ты?.."Он не напрасно надеялся. Я ушел от книг. И ушел ведь искренне тогда...

—Чудило! - кинула Марютка, пожав плечами. — Что же, к примеру, если мой батька в пьяном виде башку об стенку разгвоздил, так и я тоже обязана бабахаться? Что-то непонятно мне такое дело.

Поручик вздохнул.

—Да... Вот этого тебе не понять. Никогда на тебе не висел этот груз. Имя, честь рода.

Долг... Мы этим дорожили.

—Ну?.. Так я своего батьку покойника тоже люблю крепко, а коли ж он пропойца дурной был, то я за его пятками тюпать не обязана. Послал бы прадедушку к прабабушке!

Стр. 202

Поручик криво и зло усмехнулся.

—Не послал. А война доконала. Своими руками живое сердце свое человеческое на всемирном гноище, в паршивой свалке утопил. Пришла революция. Верил в нее, как в невесту... А она... Я за свое офицерство ни одного солдата пальцем не тронул, а меня дезертиры на вокзале в Гомеле поймали, сорвали погоны, в лицо плевали, сортирной жижей вымазали. За что? Бежал, пробрался на Урал. Верил еще в родину. Воевать опять за попранную родину. За погоны свои обесчещенные. Повоевал и увидел, что нет родины, что родина такая же пустошь, как и революция. Обе кровушку любят. А за погоны и драться не стоит. И вспомнил настоящую, единственную человеческую родину — мысль. Книги вспомнил, хочу к ним уйти и зарыться, прощения у них выпросить, с ними жить, а человечеству за родину его, за революцию, за гноище чертово — в харю наплевать.

Так-с!.. Значит, земля напополам трескается, люди правду ищут, в кровях мучаются, а ты байбаком на лавке за печью будешь сказки читать? — Не знаю... И знать не хочу, — крикнул исступленно поручик, вскакивая на ноги. — Знаю одно — живем мы на закате земли. Верно ты сказала: "напополам трескается". Да, трескается, трещит старая сволочь! Вся опустошена, выпотрошена
Стр. 203
От этой пустоты и гибнет. Раньше была молодой,, плодоносной, неизведанной, манила новыми странами, неисчислимыми богатствами. Кончилось. Больше открывать нечего. Вся человеческая хитрость уходит на то, чтобы сохранить накопление, протянуть еще века, года, минутки. Техника. Мертвые числа. И мысль, обеспложенная числами, бьется над вопросами истребления. Побольше истребить людей, чтоб оставшимся на дольше хватило набить животы и карманы. К черту!.. Не хочу никакой правды, кроме своей. Твои большевики, что ли, правду открыли? Живую человеческую душу ордером и пайком заменить? Довольно! Я из этого дела выпал! Больше не желаю пачкаться!

—Чистотел? Белоручка? Пусть другие за твою милость в дерме покопаются?

—Да! Пусть! Пусть, черт возьми! Другие — кому это нравится. Слушай, Маша! Как только отсюда выберемся, уедем на Кавказ. Есть у меня там под Сухумом дачка маленькая. Заберусь туда, сяду за книги, и все к черту. Тихая жизнь, покой. Не хочу я больше правды — покоя хочу. И ты будешь учиться. Ведь хочешь же ты учиться? Сама жаловалась, что неученая. Вот и учись. Я для тебя все сделаю. Ты меня от смерти спасла, а это незабвенно.

Марютка резко встала. Процедила, как ком колючек бросила:
Стр. 204

—Значит, мне так твои слова понимать, чтобы завалиться с тобой на пуховике спариваться, пока люди за свою правду надрываются, да конфеты жрать, когда каждая конфета в кровях перепачкана? Так, что ли?

—Зачем же так грубо? — тоскливо сказал поручик.

—Грубо? А тебе все по-нежненькому, с подливочкой сахарной? Нет, погоди! Ты вот большевицкую правду хаял. Знать, говоришь, не желаю. А ты ее знал когда-нибудь? Знаешь, в чем ей суть? Как потом соленым да слезами людскими пропитана?

—Не знаю, — вяло отозвался поручик. — Странно мне только, что ты, девушка, огрубела настолько, что тебя тянет идти громить, убивать с пьяными, вшивыми ордами.

Марютка уперлась ладонями в бедра. Выбросила:

— У их, может, тело завшивело, а у тебя душа насквозь вшивая! Стыдоба меня берет, что с таким связалась. Слизняк ты, мокрица паршивая! Машенька, уедем на постельке валяться, жить тихонько, — передразнила она. — Другие горбом землю под новь распахивают, а ты? Ах и сукин же сын!

Поручик вспыхнул, упрямо сжал тонкие губы.

— Не смей ругаться!.. Не забывайся ты... хамка!
Стр. 205

Марютка шагнула и поднятой рукой наотмашь ударила поручика по худой, небритой щеке.

Поручик отшатнулся, затрясся, сжав кулаки. Выплюнул отрывисто:

— Счастье твое, что ты женщина! Ненавижу... Дрянь!

И скрылся в хибарке.

Марютка растерянно посмотрела на зудящую ладонь, махнула рукой и сказала неведомо кому:

— Ишь до чего нравный барин! Ах ты, рыбья холера!

Глава девятая

ПСИХОЛОГИЯ АКТЕРА И ЗРИТЕЛЯ. СЦЕНИЧЕСКАЯ АТМОСФЕРА. ТРЕНИНГ ВОСПРИЯТИЯ

Говорят, что театр начинается с вешалки. Нам думается, он начинается гораздо раньше — с того самого момента, когда зритель откроет входную дверь и шагнет в вестибюль. Именно здесь — начало тому магическому «если бы», которое способно как по волшебству преображать реальность и вводить зрителя в мир, созданный режиссером на сцене.

Стр. 207

Если взглянуть на театральную игру отстраненным, холодным взглядом, если оценивать театр умом, не зажженным творческим огнем, то перед нами предстанет, в общем-то, довольно примитивное зрелище. Картон, дерево и ткань декораций; чужие фразы, чужие мысли, чужие действия на сцене; чужие люди в зале: много чужих людей. Ничто не тронет воображения, ничто не согреет сердце.

Театр невозможен без восприятия. Театр невозможен без воображения. И здесь мы говорим не только о воображении режиссера и актера. Театр невозможен без зрительского воображения — и это подчеркивал сам Товстоногов, говоря о том, что если у зрителя не будет воображения, то театр теряет смысл, ему просто не к чему обращаться. Но кроме воображения у зрителя должна присутствовать такая вещь, как добровольная сдача, согласие принять те условности, те предполагаемые обстоятельства, которые предлагает ему театр. Вот почему даже самый великий режиссер перед спектаклем волнуется о том, как примет его сегодняшний зритель. Театр — искусство условное. Можно создать гениальный спектакль, но если зритель не захочет входить в эту условность — постановка провалится.

Стр. 208

«Нередки случаи, — замечал Товстоногов, — когда явно интересный спектакль воспринимается человеком, которому, как вам кажется, он должен был понравиться, не так, как вы ожидали. Я отношу это за счет настроя на произведение. Есть теория установки в психологии. Организму свойственно определенным образом настраиваться на окружающую его действительность. И к температуре, и к внешним раздражителям человек определенным образом

приспосабливается всем своим психофизическим аппаратом. Это приспособление может происходить и воображаемо». Но что же такое —- это приспособление? Как его добиться?

Восприятие актера и зрителя. Настройка восприятия. Что такое атмосфера театра

Итак, не надо недооценивать зрителя, обвинять его в холодности и отсутствии воображения. Важен настрой, состояние. Товстоногов нередко говорил о том, что нельзя смотреть спектакль, не настроившись на него.

> **«Когда мне не нравится спектакль, это не всегда бывает потому, что он плох. Бывает и**

Стр. 209

> **так, что я принес из жизни что-то такое, что настроило меня определенным образом по отношению к тому, что происходит на сцене. Стало быть, в нас происходят сложные психологические процессы—и все это отражается и на самом творчестве, и на восприятии произведения искусства. Очень важно, в какой обстановке вы читаете пьесу...» [3]**

Кажется, что внутреннее состояние зрителя — это то, что не зависит ни от актеров, ни от режиссера. Однако это не совсем так. В театре должна быть особая атмосфера, которая с первых же минут пребывания зрителя в театре проникает в его душу и подготавливает его к восприятию пьесы.

Вспоминая о том, как он выбирал театр для работы, Олег Басилашвили рассказывал, что он ориентировался именно на атмосферу, которая царила во МХАТе:

> **«У каждого спектакля была своя атмосфера, особенно у чеховских. Эта атмосфера буквально «лилась» со сцены. В этих спектаклях не играли, нет, — было ощущение абсолютно реальной жизни... Открывался занавес в «Трех сестрах, и ты оказывался в странной атмосфере радости и печали. Еще никто не произнес ни одного слова, еще только прозвучало «Отец умер ровно год назад...», но ты уже был захвачен непонятно откуда взявшимся настроением. .. Лишь когда я увидел (в БДТ) «Пять**

Стр. 210

> **вечеров», «Лису и виноград», на меня вдруг пахнуло Художественным театром. Это было очень родственно моим юношеским впечатлениям от МХАТа. Достоинство театра, отсутствие пустоты, сценической пыли, уважение, и вместе с тем густая, знакомая мне атмосфера театра — это в БДТ было. Конечно, я сразу понял, что хочу именно в этот театр... Мне сразу**

захотелось быть именно там, в завораживающем мире его спектаклей...» [7]

Эта атмосфера в первую очередь, зависит от всего театрального коллектива. «Настройка» зрителя невозможна без настройки актеров. Настройка эта происходит воображаемо. При помощи образов, воспоминаний, ассоциаций происходит приспособление к определенному типу условных обстоятельств. Воображение заставляет работать психику, вырабатывая именно те эмоции, ощущения и действия, которые нужны в данный момент в данном спектакле. О механизме этого приспособления Товстоногов писал:

«Я работал в театральном институте в Тбилиси. Крупный грузинский психолог проводил опыт, о котором я хочу рассказать. Человек закрывал глаза, вытягивал обе ладони, и ему давали в руки два одинаковых шарика, деревянных или металлических, — одной формы и равного веса. Потом спрашивали: где тяжелее? Он отвечал, что вес равный. Затем в одну

Стр. 211

руку ему давали шарик тяжелее. Спрашивали: тяжелее? Он отвечал: тяжелее. Затем давали опять первый шарик и спрашивали: тяжелее? Он отвечал: тяжелее. Почему? Организм приспособился к тяжести и уже не ощущал разницы. Настройка организма произошла не непосредственно, а через воображение На
этом строится искусство. Человек, которому это от природы не свойственно, не годится к артистической деятельности. Человек, у которого воображение умозрительно, не может воздействовать на других». [3]

В другом месте Товстоногов говорит:

«Для разных категорий зрителей должны быть и разные варианты "условий игры"... Без современных зрителей не может быть современного театра. Современный зритель — непременный и обязательный участник не только вечернего спектакля, но и сегодняшней утренней репетиции, замысла вашего будущего спектакля». [3]

Атмосфера спектакля

Как и многие другие выдающиеся мастера сцены, Товстоногов считал, что

«вне атмосферы не может быть образного решения. Атмосфера — это эмоциональная

Стр. 212

окраска, непременно присутствующая в решении каждого момента спектакля». На первый взгляд кажется, что атмосфера— слишком размытое и абстрактное понятие, которое никак нельзя

осуществить технически. Однако это не так. Каждый режиссер и каждый актер должен владеть приемами "настройки атмосферы"». [3]

Для того чтобы выстраивать атмосферу в спектакле, нужно уметь создавать ее и в повседневной жизни. Для этого необходимо постоянно тренировать свое чувство атмосферы, искать ее в каждом пейзаже, в каждой обстановке. Библиотека, больница, уличное кафе, концертный зал, кладбище, переполненный трамвай — все это имеет свою неповторимую атмосферу, которую важно учиться чувствовать, в которой нужно учиться существовать. Актер должен превратиться в один большой орган чувств, воспринимать окружающую его атмосферу, слушать ее, как музыку. Эта музыка атмосферы, по словам Михаила Чехова,

«меняет для него ту же мелодию, делая ее то мрачной и темной, то полной надежд и радости. Тот же знакомый ему пейзаж "звучит" для него иначе в атмосфере тихого весеннего утра или в грозу и бурю. Много нового узнает он через это звучание, обогащая свою душу и пробуждая в ней творческие силы. Жизнь

Стр. 213

полна атмосфер, то только в театре режиссеры и актеры слишком часто склонны пренебрегать ею». [11]

Атмосферу спектакля надо сперва почувствовать, а потом уже - начинать выстраивать. Товстоногов вспоминал, как создавалась та неповторимая атмосфера в спектакле «Три сестры», которая с первых же мгновений покоряла зрителя. Эта пьеса — одна из самых сложных для создания атмосферы. В ней нет «борьбы двух лагерей, борьба в ней незримая, главный противник в пьесе не называется. Любя своих героев, Чехов ненавидел тупую, бессмысленную жизнь, которая породила и их трагическую бездеятельность, и их пассивность, безволие и, в конечном счете, их равнодушие... Мы стремились противопоставить жизнь и идеалы и выразить это сценически через сочетание контрастных ходов. Вот почему мы добивались, чтобы первый акт был по атмосфере беззаботно светлым, чтобы во втором возникало ощущение зябкости, холода, чтобы атмосфера третьего акта была как бы пропитана духотой и гарью пожара, чтобы в самом воздухе его ощущалась охватившая всех тревога. И как логическое завершение трагедии воспринималась бы стеклянная прозрачность последнего акта. Мы искали этого соединения в каждом

Стр. 214

образе, в каждой сцене, и порой для нас самих оно открывалось совершенно неожиданно. Мы не ставили перед собой задачу ни специально переосмыслить Чехова, ни удивить мир неожиданностью прочтения «Трех сестер», мы стремились лишь к одному — раскрыть в произведении те мысли и чувства, которые делают Чехова необходимым и живым сегодня». [5]

Атмосфера — не просто настроение. Это определенный градус существования актеров в данной сцене, при котором каждый характер раскрывается в самой своей сути. Атмосфера — не во внешних

признаках, не в настроении, а в отборе предлагаемых обстоятельств. Атмосфера не существует сама по себе, она является ведущим предлагаемым обстоятельством данной сцены, помогающим выявить внутреннее существо героев. Вне этой взаимосвязи разговоры об атмосфере останутся общим местом.

Атмосфера — понятие конкретное, осязаемое и режиссером контролируемое. Иногда говорят: все вроде хорошо, но не хватает атмосферы. Это чепуха, хотя такое суждение бытует даже среди профессионалов. Атмосфера понимается как некая дополнительная окраска, как аккомпанемент, как настроение, сопутствующее тому, что происходит. Это глубокое заблуждение. Атмосфера — это доведенная до предела логика, обостренная сие-

Стр. 215

тема предлагаемых обстоятельств, проявляющая зерно и существо сцены. [1]

Сценическая атмосфера и авторский замысел

Правильно выстроенная сценическая атмосфера может идти только от правильно раскрытого авторского замысла. Здесь снова перед нами встают проблемы жанрового решения. Крайне важно уделять внимание авторским ремаркам — в них зачастую кроется главный тон сценической атмосферы. В своих воспоминаниях Товстоногов писал:

«Известный режиссер музыкального театра Б. Покровский рассказал мне однажды, как он вошел на оркестровую репетицию «Евгения Онегина» и услышал, что знаменитый вальс в сцене ларинского бала звучит непривычно— неожиданно иронически. После репетиции он спросил у дирижера, как возникло такое своеобразное звучание? И тот объяснил, что во всех спектаклях в этом месте были приглушены ударные, отчего вальс делался лирическим. Когда же оркестр сыграл его так, как написано в партитуре Чайковского, вальс зазвучал громко и иронично, и — бал сразу стал провинциальным, а не балом «вообще», как это обычно бывает. Вот и нам надо прежде всего читать

Стр. 216

«партитуру» автора - оригинальную пьесу, а не чужой режиссерский ее экземпляр, где «приглушены ударные». С собственного отношения к первоисточнику и начинаются режиссерские открытия, но обнаружить их можно только изнутри пьесы, а не извне». [6]

Атмосфера имеет прямое отношение к обстоятельствам времени и места действия. «Возьмите контраст действий у Пушкина в «Пире во время чумы». — советовал Товстоногов. События пьесы не имеют никакого отношения к чуме, но

то, что действие происходит во время чумы, создает неожиданную атмосферу трагического».

Верно выстроенная атмосфера спектакля не только облегчает процесс творчества актеров. Она позволяет зрителю включиться в сценическое действо и стать сотворцом драматического произведения.

Контрольные вопросы

▲ **Что такое восприятие актера и восприятие зрителя?**

▲ **Как восприятие зависит от психологической настройки?**

▲ **Что такое атмосфера?**

▲ **От чего она зависит?**

▲ **Что необходимо делать для создания верной атмосферы спектакля?**

Стр.217

Тренинговое задание №16

Прочитайте следующие отрывки из разных пьес. Постарайтесь вникнуть в атмосферу этих отрывков. Какими бы словами вы определили ее? Чем отличается атмосфера пьесы Володина от атмосферы пьесы Вампилова? Запишите свои ощущения.

А. М. Володин.
ПЯТЬ ВЕЧЕРОВ.

Четвертый вечер

Вешалка, сундучок (из тех, что стоят в прихожей.) Звонит телефон. В накинутом на плечи пиджаке выходит Ильин, снял трубку.

Ильин. Да... Ленинград... Тимофеева?.. Сейчас. Миха, тебя. Эй, телефон!

Из комнаты выходит Тимофеев, всклокоченный, хмурый человек в пижаме. Хочет взять трубку, но в это время позвонили в дверь.

ТИМОФЕЕВ. Кто там?

Голос ТАМАРЫ. Извиняюсь. Тимофеев Михаил здесь живет?

ТИМОФЕЕВ. Здесь.

Стр. 218

Ильин панически замотал головой и замахал руками, опустил трубку на рычаг и пошел в комнату, от двери шепнув: «Меня здесь нет». Тимофеев открыл дверь. Вошла Тамара.

ТАМАРА. Простите, не знаю вашего отчества. Я так поздно... Но бывает — приходится... Я хотела у вас справиться насчет Ильина, Александра Петровича.

ТИМОФЕЕВ *(неопределенно).* Александра Петровича?

ТАМАРА *(очень вежливо).* Вы с ним в институте учились.

Тимофеев. Ах, Сашка! Да, учился. Он что, сейчас вам нужен? Немедленно?

ТАМАРА. Нет, зачем же! Я только хотела спросить. Извините, что так поздно.

ТИМОФЕЕВ *(посмотрел на часы, поднес к уху, потряс).* Вчера починил, сегодня стоят.

ТАМАРА. У нас часто так бывает, починят...

ТИМОФЕЕВ. Что?

ТАМАРА. Говорю: починят, а как часы идут — это их не интересует.

Стр. 219

ТИМОФЕЕВ *(передернулся).* Не топят, черти. Посидите, накину что-нибудь.

Тимофеев исчез. Тамара присела на сундучок. Некоторое время сидит одна, чопорная от неловкости. Тихо, по-ночному, из репродуктора звучит музыка.

ТИМОФЕЕВ, *утепленный, вошел снова. (Сухо.)* Ну, что вам?

ТАМАРА. Я хотела спросить насчет Ильина. Не знаете, где он сейчас?

ТИМОФЕЕВ *(быстро).* Ну, был он у меня, заходил.

ТАМАРА. Когда?

ТИМОФЕЕВ. Число не записал, дней, может, десять...

ТАМАРА. А он не обещал к вам прийти? ТИМОФЕЕВ. Не обещал. ТАМАРА. И адрес не оставил? ТИМОФЕЕВ. И адрес не оставил.

ТАМАРА. Хм Называется, друзья. Как же вы встретились и ничего не спросили...

(Направляется к выходу. Но у двери повернулась.)

ТИМОФЕЕВ. Ну, я его спрашивал, как, что, он меня спрашивал, что как...

Стр.

ТАМАРА *(вернулась).* Ну, и как же у вас, что?

ТИМОФЕЕВ. Вот, приехал в командировку, остановился у родичей. Так что вы меня случайно застали. *(Телефонный звонок.)* Да!.. Тимофеев слушает... Подгорск? Алло! Где же ваш Под-горек?..Да никто не вешаеттрубку!.. Жду, жду...

ТАМАРА. Значит, вы тоже на Подгорском комбинате работаете?

ТИМОФЕЕВ *(с трубкой).* Я тоже. А кто еще?

ТАМАРА. Ну, как же, Ильин! ТИМОФЕЕВ. Ах, Ильин! Что ж, возможно.

ТАМАРА. Что значит возможно, неужели вы не знаете? Вы кем работаете?

ТИМОФЕЕВ. Я? Главным инженером.

ТАМАРА *(подозрительно).* Странно. Очень странно. А Ильин?

ТИМОФЕЕВ. Что — Ильин? ТАМАРА. Он тоже в Подгорске?

ТИМОФЕЕВ. Нет, Ильин — он, не знаю где.

ТАМАРА *(что-то поняла).* Так.

Стр. 221

ТИМОФЕЕВ *(в трубку). Да,* Тимофеев... Ладно, я тебя слышу хорошо, говори... Так... Порядок... Уже договорились... Уже!.. Глухая тетеря... Буду двадцатого, вышли машину... Все, бывай. *(Повесил трубку.)* А вы, собственно, кто ему будете, жена?

V

ТАМАРА. Я? Нет, просто знакомая. ТИМОФЕЕВ. Сочувствую. ТАМАРА. Чему же

вы сочувствуете?

ТИМОФЕЕВ. Ладно, сейчас не время, как-нибудь на досуге.

ТАМАРА. А все-таки. Меня это интересует. Раз уж начали — договаривайте.

ТИМОФЕЕВ. Ничегоя не начинал, не люблю вмешиваться в чужие дела.

ТАМАРА. Может быть, вы намекаете, что он безалаберно живет?

ТИМОФЕЕВ. Странная вы женщина, ни на что я не намекаю.

ТАМАРА. Или вы намекаете, что он неуравновешенный человек, вспыльчивый, что его даже из института исключили, так он не виноват. Этого декана, которому Саша тогда нагрубил, его и сейчас все студенты не любят... Ну, хорошо, если даже

Стр. 222

тогда Саша совершил ошибку... Но он правильно говорил: «Заслуга не в том, чтобы не делать ошибок, а в том, чтобы вовремя их исправлять».

ТИМОФЕЕВ. Что же не исправил? ТАМАРА. А вы ему завидуете?

ТИМОФЕЕВ. Чему же завидовать, любопытно.

ТАМАРА. А зато... А зато он талантливый! Его даже в школе называли «химик-гуммиарабик» — такие у него были способности! И в институте не вы ему помогали, а он вам!

ТИМОФЕЕВ *(усмехнулся)*. Помнит.

ТАМАРА. Он не хвалился, просто к слову пришлось... Теперь я понимаю, почему он от меня ушел. Ничего не объяснил. Все-таки обидно. Обо мне совсем не подумал. И вот я за ним бегаю. Вы скажете, что я унижаюсь. Может быть. Но ведь я не о себе думаю, а о нем! Хотя так, наверно, всем кажется.

ТИМОФЕЕВ. Ну, успокойтесь, успокойтесь, будет вам...

ТАМАРА. Я ведь, в сущности, живу одна. В будни ничего — работа у меня -

Стр. 223

интересная, ответственная, все время чувствуешь себя нужной людям. А в праздник плохо. Никуда идти не хочется. Все парами, парами, только ты одна. Один раз еду в трамвае и думаю: «Вот бы ехать, ехать, никуда не приезжать». Представляете? А дома так вдруг худо сделается, что вот пол натерт, и все на месте... Расшвыриваешь вещи по комнате, а потом от этого еще хуже, опять порядок наводишь. *(Застегнула пальто.)*

ТИМОФЕЕВ. Шея-то открыта, надует.

ТАМАРА. Ничего. Шарфик куда-то делся.

Тимофеев снял с вешалки шарф, накинул ей на шею.

Что вы? Зачем?

ТИМОФЕЕВ. На память.

ТАМАРА *(возвращает)*. Не

надо.

ТИМОФЕЕВ. Подождите, я вас провожу.

ТАМАРА. Не надо.

ТИМОФЕЕВ. Хоть адресок оставьте, что-нибудь узнаю — зайду скажу.

ТАМАРА. Адрес простой: Восстания, двадцать два, квартира два. Запомните? До свидания.

Стр. 224

Тамара ушла. Тимофеев, хмурый, сидит на сундуке, закурил. Из комнаты вышел Ильин. Смотрит на Тимофеева молча.

Ильин. Да, забавная ситуация... ТИМОФЕЕВ. Куда забавней.

Ильин. Помню, ранило меня — трясусь в медсанбатской машине, прижался к борту. Осколок попал в легкое, чувствую: чуть наклонишься — и кровь хлынет горлом. Так, думаю, долго не проживешь, гроб. И только одна мысль была в голове: если бы мне разрешили прожить еще один год. Огромный год. Миллион вот таких бесконечных минут. Что бы я успел сделать за этот год! Я бы работал по шестнадцать, по двадцать часов в сутки. Черт его знает, может быть, я сумел бы сделать что-нибудь стоящее!.. *(Сморщился, замотал головой.)* А ты красноречиво описал. Сволочь все-таки.

Тимофеев не отвечает.

И зачем ты, объясни ради всего святого, рассказал ей свою биографию? Какое ей дело до того, главный ты инженер или не главный? Да еще в Подгорске? К чему ей твой адрес? Почему ты не рассказал заодно,

Стр. 225

какая у тебя зарплата и сколько у тебя было знакомых женщин? Я тебя что просил: скажи — никого здесь нету, ничего не знаю. Простая вещь. Нет, надо же тррр... тррр... Трепло!

ТИМОФЕЕВ. Я в жизни никому не врал. Не умею, и больше ты меня не заставишь!

Ильин. Не ори, стариков разбудишь.

ТИМОФЕЕВ. Вот мой совет: беги за ней, валяйся в ногах.

Ильин. Исключено. ТИМОФЕЕВ. Почему?

Ильин. Видишь ли, есть женщины с ямочками на щеках, есть без ямочек. Тамара — единственная женщина в мире с ямочкой на одной щеке.

ТИМОФЕЕВ. Не балагань.

Ильин. Понимаешь, я ей наврал. Бряк-нул, что я главный инженер. Ну, знаешь, я ведь раньше в ее глазах был этакий Менделеев, не стоит, думаю, разочаровывать. Потом смотрю -дело-то серьезней, чем я предполагал. Рано или поздно карты придется раскрыть. Что делать? Сознаться. А позор? Пускай лучше думает, что я этакий отчаянный, безрассудный,

Стр. 226

ну, непрактичный — это женщины прощают. Надоело, говорю, все это, махнем куда-нибудь к дьяволу на Север... Вот, если бы она согласилась, я бы и взял ее к себе, а потом бы как-нибудь обошлось. Так нет, сначала ей надо выяснить, рассудить, вникнуть во все обстоятельства моей жизни. А я не хочу, чтобы она вникала! Я имею право жить, как мне нравится, и ни перед кем не отчитываться. В том числе и перед тобой. Обличитель! Из высших соображений плюнул женщине в душу. Гордись! И вообще ты мне надоел, я от тебя ухожу.

ТИМОФЕЕВ. Куда же ты сейчас пойдешь - ночь!

Ильин. Не погибну. *(Надел пальто, ушел.)*

А. Вампилов.

ПРОШЛЫМ ЛЕТОМ В ЧУЛИМСКЕ.

Действие первое. Утро

Летнее утро в таежном райцентре. Старый деревянный дом с высоким крыльцом, верандой и мезонином. За домом
Стр. 227
возвышается одинокая береза, дальше видна сопка, внизу покрытая елью, выше — сосной и лиственницей. На веранду дома выходят три окна и дверь, на которой прибита вывеска "Чайная". Перед мезонином небольшой балкончик, и дверь на него чуть приоткрыта, внизу окна закрыты ставнями. На одной из ставен висит бумажка, должно быть, распорядок работы чайной. Здесь же, на веранде, стоит несколько новеньких металлических столов и стульев. Слева от дома — калитка и скамейка, а дальше высокие ворота. Начинаясь за воротами, вверх к дверям мезонина ведет лестница с перилами. На карнизах, оконных наличниках, ставнях, воротах — всюду ажурная резьба. Наполовину обитая, обшарпанная, черная от времени, резьба эта все еще придает дому нарядный вид. Перед домом — деревянный тротуар и такой же старый, как дом (ограда его тоже отделана резьбой), палисадник с кустами смородины по краям, с травой и цветами посередине. Простенькие бледно-розовые цветы растут прямо в траве, редко и беспорядочно, как в лесу. Палисадник расположен так, что для посетителей, направляющихся в чайную с правой стороны улицы, он выглядит некоторым препятствием, преодолеть которое должно, обойдя его по тротуару, огибающему здесь половину ограды
Стр. 228
палисадника. Труд этот невелик — в обход шагов десяток, не более того, но по укоренившейся здесь привычке посетители, не утруждая себя "лишним шагом", ходят прямо через палисадник. Следствием этой манеры является неприглядный вид всего фасада: с одной стороны из ограды выбито две доски, кусты смородины обломаны, трава и цветы помяты, а калитка палисадника, которая выходит прямо к крыльцу чайной, распахнута и болтается косо на одной петле. У крыльца на веранде лежит человек. Устроился он в углу, незаметно. Из-под телогрейки чуть торчат кирзовые сапоги — вот и все. Сразу и не разглядишь, что это человек. Первоначальная тишина и неподвижность картины нарушаются лаем собак где-то по соседству и отдаленным гудением мотора. Потом щелкает заложка большой калитки и появляется Валентина. Валентине не более восемнадцати лет, она среднего роста, стройна, миловидна. На ней ситцевое летнее платье, недорогие туфли на босу ногу. Причесана просто. Валентина направляется в чайную, но на крыльце неожиданно останавливается и, обернувшись, осматривает палисадник. Бегом — так же как и поднялась — спускается с крыльца. Она проходит в палисадник, поднимает с земли вынутые из ограды доски, водворяет их на место, потом кое-где расправляет
Стр. 229
траву и принимается чинить калитку. Но тут калитка срывается *с* петли и хлопает о землю. При этом человек, спящий на веранде и ранее Валентиной не замеченный, неожиданно и довольно проворно поднимается на ноги. Валентина слегка

вскрикивает от испуга. Перед Валентиной стоит старик невысокого роста, сухой, чуть сгорбленный. Он узкоглаз, лицо у него темное, что называется, прокопченное, волосы седые и нестриженые. В руках он держит свою телогрейку, а рядом с ним лежит вещевой мешок, который он, очевидно, подкладывает под голову. Его фамилия Еремеев.

ЕРЕМЕЕВ. Ты почему?

Валентина молчит. Испуг еще не прошел, и она смотрит на Еремеева широко раскрытыми глазами.

Почему? Зачем кричать?

Валентина. Ой, как вы меня напугали...

Еремеев. Напугал?.. Почему напугал? Я нестрашный.

Валентина. Нет, вы страшный, если неожиданно... (Улыбается.) Извините, конечно...

Еремеев (улыбается). Зачем бояться? Зверя надо бояться, человека не надо бояться.

Стр. 230

Валентина. Уже не боюсь... *(Снова возится с калиткой.)* Помогите, пожалуйста. *Еремеев спускается с крыльца.*

Подержите мне ее... Вот так... Вдвоем они наладили калитку. Ну вот, большое вам спасибо... Я вас разбудила?

ЕРЕМЕЕВ *(кивает).* Разбудила. *(Кашляет.)*

ВАЛЕНТИНА *(поднимается на крыльцо).* Как же вы здесь спали?.. Холодно же. Да и жестко, наверно... Постучались бы.

ЕРЕМЕЕВ. Зачем стучаться? Зимой надо стучаться... Ты Афанасия знаешь?

ВАЛЕНТИНА. Афанасия?.. А вы к нему? *Еремеев быстро кивает.*

Так он сейчас придет. Сюда.

ЕРЕМЕЕВ. Сюда?

ВАЛЕНТИНА. Должен прийти. Он сейчас здесь работает, чайную ремонтирует... Да вы лучше к нему сходите. Вон их дом *(показывает),* два окна... Знаете?

ЕРЕМЕЕВ. Сейчас придет — тут его подожду.

Стр. 231

ВАЛЕНТИНА. Как хотите... *(Ключом открывает дверь чайной.)* Да вы садитесь, чего зря стоять. Присаживайтесь.

В это время с громким стуком распахивается дверь на балкончике мезонина. Валентина, которая в это мгновение заходит в помещение чайной, на секунду замирает на пороге. На балкончике мезонина появляется Пашкина. Прищурясь, она смотрит на улицу. Кошкиной двадцать восемь лет, не меньше, но и не больше. Она привлекательна. Недлинные прямые волосы, до сего момента непричесанные. Чуть близорука и впоследствии появится в очках. Сейчас она босая, в домашнем халате.

КАШКИНА *(негромко).* Ну вот... День будет отличный — опять...

Валентина исчезает в помещении чайной и поспешно закрывает за собой дверь. Еремеев присел на стул, сидит неподвижно.

Послушай, почему мне так не везет? *(Обращается к кому-то находящемуся в*

комнате, но говорит, не оборачиваясь, глядя на улицу.) В мае здесь стояла замечательная погода, помнишь? Так вот. Я ухожу в отпуск — начинается дождь. Приезжаю в город — там идет дождь. Еду к тетке,

Стр. 232

ну, думаю, наконец позагораю. Заявляюсь — и там дождь. А за день до моего приезда было солнце. *(Расчесывает волосы.)* Возвращаюсь сюда, выхожу на работу, и вот пожалуйста: прекрасные деньки. Ужас какой-то... *(Приостанавливает руку с расческой.)* Послушай. Ты ждал меня хоть немного?.. Или вовсе не ждал? *(Мгновение ждет ответа, потом продолжает расчесывать волосы, усмехается.)* Ладно, можешь не отвечать. Не затрудняй себя. Это я так спросила, от нечего делать... А все же денек сегодня будет чудесный. Послушай-ка! Идем сегодня на танцы... А почему бы и не пойти?.. Ну да, сейчас ты скажешь, что это безумие, что для танцев ты уже устарел, — я уже знаю, что ты скажешь... Что?.. Молчишь. Значит, все правильно... Ну ладно, я ведь только предлагаю... Заварить тебе чаю?.. *(Ждет ответа, потом оборачивается.)* Чаю тебе заварить?.. Неужели уснул?.. Успел уже... *(Помолчав.)* Ну и спи. *(Не без горечи.)* Спать — на это ты способен. Это единственное, что тебе еще не надоело... Ну и ладно. Ну и спи себе. *(Уходит с балкончика.)*

Стр. 233

С правой стороны улицы появляется Мечеткин. Ему около сорока лет. Он в новом сером костюме, в потешной зеленой шляпе, при галстуке. Держится он до странности напряженно, явно напуская на себя начальственную строгость, руководящую озабоченность. Старается говорить низким голосом, но часто срывается на природный фальцет. Он приближается к ограде, вынимает из нее одну доску, пытается протиснуться, но безуспешно — мужчина он, что называется, в теле. Вынимает другую доску и проходит через палисадник, оставляя за собой открытую калитку. При его появлении Еремеев поднимается и собирает свою постель: складывает в мешок телогрейку.

Мечеткин. Что такое?.. *(Строго.)* Ты что тут делаешь?

Еремеев молчит,

А?.. Спал, что ли?

ЕРЕМЕЕВ *(кивает головой, улыбается).* Отдыхал маленько.

МЕЧЕТКИН. Отдыхал, значит?.. *(Язвительно.)* Ну и как ты отдохнул?

ЕРЕМЕЕВ *(простодушно).* Хорошо отдохнул.

МЕЧЕТКИН. Так, так... Ну, а кто тебе разрешил?.. А?.. Я вопрос задаю, кто тебе

Стр. 234

разрешил здесь спать?.. *(Стучит в дверь.)*

Еремеев молчит. Валентина появляется на пороге. На ней белый фартук.

(Приподнял свою шляпу, заговорил любезно.) Работникам общепита...

МЕЧЕТКИН. Доброе утро.

МЕЧЕТКИН. Ну и как оно... Как дела? Как настроение?

ВАЛЕНТИНА. Спасибо, хорошо.

МЕЧЕТКИН. Впечатление производите положительное...

ВАЛЕНТИНА (смеется). Неужели?

МЕЧЕТКИН. Определенно, определенно...

ВАЛЕНТИНА. Вы, Иннокентий Степанович, я гляжу, сегодня в хорошем настроении...

МЕЧЕТКИН. А где же буфетчица? Еще не пришла? *(Смотрит на часы.)* Опять она задерживается.

ВАЛЕНТИНА. Не волнуйтесь, сейчас придет. Садитесь, обождите минутку... *(Исчезает.)*

МЕЧЕТКИН *(прошелся по веранде).* Так, так... А ведь ты мне так и не ответил. Кто

Стр. 235

разрешил тебе здесь спать?.. А? Гостиница тут, что ли?

ЕРЕМЕЕВ. Ночью пришел, из тайги пришел...

М ЕЧЕТК и н. Видать, что из тайги... А зачем? По какому поводу?

ЕРЕМЕЕВ. По делу пришел.

МЕЧЕТКИН. По делу, говоришь?.. Знаем мы ваши дела. Налижетесь, пони маете ли, и все дела. А пришел, так иди в гостиницу. На *общем* основании.

ЕРЕМЕЕВ. Зачем в гостиницу. У меня друг есть. Афанасий. Будить его не стал.

Появляется Хороших, женщина лет сорока пяти. Она моложава на вид, энергична, в движениях смела и размашиста. Одета щеголевато.

МЕЧЕТКИН *(Еремееву).* Будить не стал, скажи какой стеснительный. А в общественном месте валяться нестеснительный?.. Вот друг, понимаете.

ХОРОШИХ *(Мечеткину). Дай* пройти. Чего опять разоряешься? *(Еремееву.)* Никак Илья?

ЕРЕМЕЕВ. Илья, ИЛЬЯ-ХОРОШИХ. Здравствуй-ка, Илья!

Стр. 236

ЕРЕМЕЕВ. Здравствуйте, здравствуйте!

ХОРОШИХ *(проходит в помещение чайной, на пороге).* Здравствуй, Валентина.

МЕЧЕТКИН *(разглядывает свои часы).* Так, так...

Хороших появляется и открывает ставни одного из трех окон. В этом окне оказывается витрина буфета, весы, бутылки на полке и прочее.

Между прочим, уже десять девятого.

ХОРОШИХ. Ну и что?

МЕЧЕТКИН. Опаздываете, Анна Васильевна. Раньше вставать надо.

ХОРОШ. Тебя я не спросила. *(Исчезает за дверью. Тут же появляется в буфете за окном. Еремееву.) Давненько* ты здесь не заявлялся.

ЕРЕМЕЕВ. Давно, давно.

МЕЧЕТКИН *(Хороших).* Имейте в виду,дисциплина у нас для всех существует. Положение общее.

ХОРОШ. Да отстань ты, дай с человеком поговорить.

МЕЧЕТКИН. Смотрите, Анна Васильевна. Вы ведь не в первый раз, вы

Стр. 237

систематически задерживаетесь, так что имейте в виду... Мне две яичницы, простоквашу, хлеб и стакан чаю... Имейте в виду, на вас и так сигналы поступают...

ХОРОШИХ. Да иди ты со своими *сигналами.* Ты лучше скажи мне, когда ты женишься.

МЕЧЕТКИЙ. То есть?.. Что вы этим хотите сказать?

ХОРОШИХ. А то сказать, что давно тебе пора. Уж я жду, жду...

М Е Ч ЕТК и н. Гм... А ваше-то, между прочим, какое до этого дело?

ХОРОШ. Да как же. Женился бы, так, слава богу, сюда перестал бы ходить. Дома бы питался. Вот бы удружил так удружил. Зато жене твоей я бы не позавидовала.
МЕЧЕТКИН. Анна Васильевна!.. Вы забываетесь, между прочим.
ХОРОШИХ *(пишет на бумажке. Громко).* Валентина! Две яичницы! *(Подает Мечеткину хлеб и талоны.)* Ешь да помолчи немного. *(Еремееву.) А ты,* Илья? Завтракать будешь?
ЕРЕМЕЕВ. Спасибо, спасибо.

Тренинговое задание №17

Это Тренинговое упражнение предлагал своим ученикам Михаил Чехов. Оно так и называется — «тренинг атмосферы».

Тренинг атмосферы

Представьте себе пространство вокруг вас наполненным атмосферой (как оно может быть наполнено светом или запахом). Представляйте вначале простые, спокойные атмосферы, например: уют, благоговение, одиночество, предчувствие (радостное или печальное) и т.п. не прибегайте ни к каким отвлекающим ваше внимание воображаемым обстоятельствам, якобы создающим данную атмосферу. Представляйте себе непосредственно то или иное чувство разлитым вне вас в вашем окружении. Продолжайте это с целым рядом различных атмосфер. Выберите одну атмосферу. Сделайте легкое движение рукой в гармонии с окружающей вас атмосферой. Повторяйте это простое движение, пока вы не почувствуете: ваша рука пронизана атмосферой и в движении своем выражает и отражает ее.

Перейдите к более сложным движениям: встаньте, сядьте, лягте, возьмите предмет, положите его и т.п. Добивайтесь тех же результатов, что и в предыдущем случае.
Стр. 239
Произнесите одно слово (сначала без движения) в созданной вами атмосфере. Следите за тем, чтобы оно прозвучало в гармонии с ней. Произнесите короткую фразу в определенной атмосфере. Соедините эту фразу с соответствующим ей простым движением. Проделайте это упражнение в различных атмосферах.
Снова проделайте все вариации описанного выше упражнения с такими атмосферами, как экстаз, отчаяние, паника, ненависть, пламенная любовь и т.п. перейдите к следующему варианту упражнения. Окружите себя атмосферой. Вживитесь в нее. Найдите простое движение, органически вытекающее из атмосферы. Проделайте его несколько раз. Перейдите к более сложному движению, исходя из той же атмосферы. Выполните простое бытовое действие. Присоедините к нему слова. Сделайте их более сложными и продолжайте упражнение, пока оно не примет вид законченной импровизации.
Создайте вокруг себя атмосферу и, побыв в ней некоторое время, вызовите в своей памяти соответствующие ей образы из жизни. Атмосфера душевного холода, например, может вызвать образ официального учреждения и т.п.
Читайте пьесы и литературные произведения, интуитивно (не рассудочно)
Стр. 240

определяя атмосферы, сменяющие одна другую. Создайте мысленно "партитуру" следующих одна за другой атмосфер.

Вживаясь в различные атмосферы, старайтесь осознать динамику, волю каждой из них. Начните двигаться в гармонии с этой динамикой. Постепенно усложняя ваши движения, перейдите к импровизации.

Если вы упражняетесь не один, делайте импровизации двоякого рода:

1. Все участники, охваченные определенной атмосферой, живут индивидуальными чувствами, родственными атмосфере.
2. Один из участников живет чувствами, противоположными общей атмосфере.

С группой партнеров приготовьте небольшой отрывок. При работе над ним старайтесь исходить из атмосферы не только в игре, но и в выборе мизансцен. Обсудите с партнерами возможные декорации, свет и сценические эффекты, соответствующие атмосфере отрывка.

Старайтесь в повседневной жизни замечать атмосферы, в сферу которых вы вступаете. Слушайте их, как музыку. [11]

Стр. 241

Глава десятая

ОБНАРУЖЕНИЕ ФИЗИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ. ТУАЛЕТ АКТЕРА. ТРЕНИНГ ФИЗИЧЕСКОГО ДЕЙСТВИЯ

В последнем тренинговом задании состоялся переход от тренинга интеллектуального к тренингу физическому. Наверняка это было не так-то просто. Человек устроен так, что умственно-эмоциональная

Стр. 242

сфера откликается на предлагаемые обстоятельства быстрее, чем тело. Одно дело — почувствовать атмосферу, придумать «роман жизни» для персонажа, даже понять его мотивацию, и совсем другое — начать действовать.

«Самое трудное в нашей профессии — перевести язык эмоций и чувств на язык действия. Этот процесс может осуществиться тогда, когда ваше воображение натренировано». — говорил об этом Товстоногов.

Задача режиссера в процессе поиска верного действия становится чрезвычайно сложной. Необходима огромная педагогическая точность в работе режиссера, чтобы весь комплекс интеллектуального и психологического, всю глубину образа раскрыть через простейшее, элементарное выражение, направленное к конкретному результату. Роль актера в этом процессе становится необычайно активной, потому что «разведка действием» требует участия в работе всего его психофизического аппарата.

Внутренняя глубина, идейность и эмоциональная заразительность могут быть обнаружены только тогда, когда для каждого данного случая будет найдено то единственно верное физическое действие, которое действительно может «взорвать» изнутри данный кусок, всю пьесу, чтобы полнее выразить авторский замысел. [5]

Стр. 243

В обнаружении физического действия актеру может помочь метод действенного анализа, предложенный Станиславским.

«Благодаря методу действенного анализа, -утверждал Товстоногов,—мы имеем возможность на самом первом этапе работы переходить, так сказать, к «разведке телом». Важно

руками, ногами, спиной, всем своим физическим существом внедряться в пьесу и разведывать ее. Вот в чем сила метода. Здесь нужно с ролью в руках во что бы то ни стало добиваться конечного результата, и надо разобраться в том, что происходит в пьесе. Читая пьесу по ролям, не следует искать интонационную окраску той или иной фразы, а нужно раскрыть действенную основу роли. С самого начала должна производиться «разведка телом» через действие». [8]

Что такое верное физическое действие

В основу метода Станиславского легло то положение, что всякое действие есть акт психофизический. Любое движение тела (даже неосознанное, произведенное машинально, автоматически) имеет две природы — психическую и физическую. Эти две природы

Стр. 244

неразрывно связаны друг с другом. Когда речь идет об обыденной жизни, в которой чело-пек чувствует себя естественно, когда ему не нужно приспосабливаться к искусственно созданным условным обстоятельствам, эти две природы разъединять нет нужды. Но в условиях сцены, где все неестественно, ненатурально — от бутафорских аксессуаров до чужих слов текста роли — разделение это имеет большой практический смысл. Каковы могут быть физические действия на сцене? Точно такими же, каковы они и в жизни. Кроме стояния, ходьбы, бега, танца, актер может производить на сцене все виды физической работы; бытовые действия — одеваться, умываться, причесываться, накрывать на стол и т. д. К физическим действиям также относятся и такие, которые человек совершает по отношению к другому человеку: объятия, отталкивание, ласка, поцелуй, драка и проч. Психические действия — те, которые призваны воздействовать на психику (чувства, сознание, волю) человека. Объектом воздействия здесь будет сознание самого человека либо же сто партнера. Верное физическое действие - то, которое точно соответствует своей психической природе.

Вот почему актера, прежде всего, должна интересовать психическая природа всякого действия. А психика напрямую зависит от тех

Стр. 245

обстоятельств, в которых находится человек. На нее воздействуют обстоятельства большого, среднего и малого круга. А эти обстоятельства для каждого человека разные. Потому и психофизические действия будут в одних и тех же условиях разные для разных людей. Б. Е. Захава писал:

«Там, где один будет подтрунивать, другой станет утешать; там, где один похвалит, другой начнет бранить; там, где один будет требовать и угрожать, другой попросит, там, где один удержит себя от чересчур поспешного поступка и скроет свои чувства, другой, наоборот, даст волю своему желанию и во всем признается. Это сочетание простого психического действия с теми обстоятельствами, при наличии которых оно осуществляется, и

решает, в сущности говоря, проблему сценического образа. Последовательно выполняя верно найденные физические или простые психические действия в предлагаемых пьесой обстоятельствах, актер и создает основу заданного ему образа». [13]

Психика, сложившаяся под влиянием всех кругов обстоятельств, определяет тип и характер физического действия. Однако верно и обратное: физическое действие также может влиять на психику. Например: муж читает газету, жена на кухне готовит обед. В комнате работает телевизор: идет любимый
Стр. 246
сериал жены. Звук его отвлекает мужа, он встает и делает тише. Жена выходит из кухни и делает громче, потому что ей не слышны диалоги. Муж снова делает тише. Жена снова выходит и делает громче. Так повторяется несколько раз, пока ситуация не становится напряженной и не выливается в открытый конфликт. Совершенно ясно: физические действия, совершаемые мужем и женой в начале и в конце, будут иметь абсолютно разную психическую природу.

Бывает и так, что разные психические и физические процессы протекают одновременно. Например: мать готовит ужин и в то же время делает ребенку выговор за плохое поведение в школе. Понятно, что раздражен-I юе состояние матери отразится на приготовлении ужина. Она может ронять утварь, несколько раз посолить суп и проч. При этом физическое действие будет влиять на психику: раздражение от того, что готовка идет вкривь и вкось, будет наслаиваться на раздражение по поводу школьных бед ребенка. В результате мать может настолько выйти из себя, что может дать оплеуху ребенку, хотя, когда она только начала выговаривать, она вовсе не собиралась этого делать. Как видим, психика и физика действительно связаны между собой, и понимание этого может сильно облегчить актерскую задачу.
Стр. 247

Туалет актера

Для того чтобы сразу, *не* задумываясь находить верное физическое действие в предлагаемых обстоятельствах, актеру нужно постоянно тренироваться в выполнении самых простых действий в определенных психических состояниях. Этот тренинг должен быть ежедневным; ему нужно посвящать всего несколько минут; однако повторять его надо достаточно часто. Перед завтраком, перед выходом из дома, на прогулке, перед занятием в институте, перед репетицией в театре. Такой короткий тренинг называется ежедневным туалетом актера.

Туалет актера — это комплекс упражнений, благодаря которому развивается сенсорная система, то есть, органы чувств. С помощью несложных физических действий актеры постигают сложный мир внутренней психотехники человека. Туалет актера предназначен для того чтобы чувства и действия не подделывались актером, а естественно рождались из самой глубины его подсознания. Цель тренинга заключается в том, чтобы освободить тело и психику, приучить их действовать естественно в любых обстоятельствах, в том числе и в искусственно созданных условиях сцены, в условиях публичности.
Стр. 248

Впервые термин «туалет актера» (или «туалет артиста») был предложен К. С. Станиславским в книге «Работа актера над собой».

> «Туалет артиста»... это ежедневные упражнения, которые проделываются дома и перед началом занятий в школе для развития и поддержания внутренней творческой техники. Эти упражнения являются квинтэссенцией тех приемов, которые подготовляют правильное сценическое самочувствие.
>
> Все его составные части/которые мы называем «элементами», ежедневно просматриваются и выверяются при «туалете артиста». Сейчас, при демонстрации этих упражнений, вы узнаете и поймете, из каких частей составляется правильное сценическое самочувствие. Вы увидите и технические приемы, с помощью которых оно развивается.
>
> Чтоб избежать лекций, мы покажем вам на примере, когда и как начинается процесс нашего творчества.
>
> ПРЕПОДАВАТЕЛЬ. Ильинский и [Тузиков]. Пройдите вдвоем из самой задней кулисы, где вы сидите, сюда, на авансцену.

Они проходят, останавливаются на авансцене, не понимая, что им дальше делать, и удивленно смотрят на преподавателя.

Стр. 249

- Что это было, искусство, творчество?

— Какое же тут творчество? Мы просто прошли, как в жизни.

ПРЕПОДАВАТЕЛЬ. Хорошо. Идите назад и повторите тот же проход, но только я ввожу вам одно «если б» и говорю: «если б сегодня, здесь, сей час был не пол сцены, а речка, что бы вы сделали?»

Оба, по принципу беспредметных действий, якобы засучили панталоны, сняли обувь, носки и пошли по холодной воде из задней кулисы на авансцену. Придя туда, они воображаемыми платками отерли мокрые ноги и обулись. [1]

Ежедневный туалет актера помогает овладеть простым физическим действием и способствует рождению верного психического самочувствия.

И. Малочевская пишет:

> **«По словам Станиславского, упражнения на память физических действий и ощущений— гаммы нашего искусства, необходимы также, как вокализы — певцам, экзерсисы—танцовщикам, потому что они тренируют все элементы системы. В этом заключена их сила. Упражнения — путь самопознания. Здесь**

Стр. 251

> **нельзя ничего показывать, имитировать; необходимо подлинно исследовать явление. Разрушив привычный автоматизм жизни, нужно, к примеру, проанализировать, как ведут себя мышцы человеческого тела, когда холодно или жарко; создавая цепь**

препятствий, «придираясь» к предметам (они, разумеется, воображаемые), — изучить их досконально, во всех подробностях, чтобы заново научиться совершать самые простые физические действия. А затем упорным трудом (как говорил Станиславский, с помощью тренинга и муштры!) добиться автоматизма действий с воображаемыми предметами. «Нужно трудное сделать легким, легкое—привычным, привычное — красивым, красивое — прекрасным» — так можно описать принцип овладения этим упражнением. Все самое сложное создается через самое простое». [10]

На основе упражнений «Туалета актера» делается множество этюдов и импровизаций - индивидуальных и групповых. Речь об этом пойдет в следующей главе, а пока что мы предлагаем вам группу упражнений из ежедневного «Туалета актера».

Контрольные вопросы

▲ Что такое физическое и психическое действие?

▲ Охарактеризуйте каждое из них.

▲ Как влияют друг на друга физическое и психическое действие?

Стр. 251

▲ Что такое верное физическое действие? Каким образом можно его обнаружить?

▲ Что такое туалет актера, и для чего он нужен?

Тренинговое задание №18

Выполняйте предложенные" упражнения несколько раз в день, ежедневно. Запоминайте свои ощущения и записывайте их в дневник.

Упражнение 1.

Поднимите и опустите руку. Теперь проделайте то же самое, только с определенным чувством:

- с чувством осторожности,
- с чувством беспокойства,
- с чувством радости, прилива сил,
- с чувством упадка сил, уныния.

Придумайте к каждому чувству обстоятельства, которые бы оправдывали ваше настроение и этот жест.

Упражнение 2.

Произведите какое-либо привычное действие: возьмите со стола книгу, откройте или

Стр. 252

закройте форточку, встаньте, сядьте, пройдитесь по комнате, поприседайте, попрыгайте. А теперь повторите все эти действия, только с чувством радости, скорби, уныния, веселья, эйфории, задумчивости, раздражительности...

Упражнение 3.

Возьмите стул и перенесите его на другое место. Теперь сделайте это так, будто:

- об этом вас попросил любимый человек, •ф- об этом вас попросил нелюбимый человек,
- у вас вечеринка, и вы освобождаете пространство для танцев,
- У вас похороны: сейчас привезут гроб с покойником, и нужно освободить место для него,
- вы красуетесь перед дамами.

Упражнение 4.

Сядьте на диван. А теперь встаньте и садитесь снова — со следующими условиями:

- чтобы отдохнуть,
- чтобы спрятаться, притаиться, стать незаметным,

Стр. 253

- чтобы подслушать, что делается в соседней комнате,
- чтобы посмотреть в окно,
- чтобы выпить рюмку коньяку,
- чтобы почитать книжку,
- чтобы поговорить с пришедшим к вам человеком.

Упражнение 5.

Придумайте цель для следующих действий:

- посмотреть в окно,
- открыть дверь,
- взять книгу.

Упражнение 6.

Войдите в дверь, чтобы:

- чтобы повидать близких и друзей,
- чтоб познакомиться и представиться незнакомым,
- чтоб уединиться,
- чтоб скрыться от неприятной встречи,
- чтоб удивить и обрадовать неожиданным

Стр. 254

- чтоб испугать,
- чтоб незаметно посмотреть,
- что делается в комнате,
- чтоб встретить любимую женщину или друга,
- чтоб впустить неприятного или опасного человека (врага, злодея, неизвестного, который стучится),
- чтоб понять, есть ли кто-нибудь за дверью или нет.

Упражнение 7.

Поднимите платок с пола:

- чтоб показать свое превосходство,
- чтоб дать понять свою обиду,
- чтоб снискать к себе благоволение, •
- чтоб подлизаться,
- чтоб, по возможности, не обратить на себя внимания,
- чтоб, напротив, показаться всем, обратить на себя внимание,
- чтоб показать свою близость, интимность, запанибратство,
- чтоб рассмешить, развеселить, оживить общество своим появлением,

Стр. 255

- чтоб выразить свое молчаливое соболезнование,
- чтоб поскорее перейти к делу.

Упражнение 8.

Придумайте чувства и цели для следующих действий:

- писать письмо,
- накрывать на стол,
- жарить яичницу,
- пить чай,
- шить платье,
- строить дом.

Упражнение 9.

Одевайтесь, так, будто бы:

- в воскресный день вы идете на прогулку,
- вы опаздываете на свидание, работу, похороны,
- вы собираетесь в театр,
- позвонили в дверь, а вы не одеты,
- вы почувствовали толчки землетрясения.

Стр. 256

Упражнение 10.

Снимайте пальто. Вот задание Станиславского на это простейшее действие:

- Снимаю пальто: только что лишился места.
- Снимаю пальто в передней моего начальника.
- Снимаю пальто, ищу, куда бы его повесить. Оно дорогое, давно мечтал сшить себе такое, но у приятеля, в грязной квартире, куда я пришел, повесить некуда, всюду пыль.
- Снимаю пальто: пришел на именины своей возлюбленной и принес букет.
- Снимаю пальто: приехал приглашать знаменитость участвовать в концерте.

Действуя в заданных обстоятельствах, уточните их, углубите. Следите, не рвется ли цепочка видений, подкрепляет ли она ваши простейшие физические действия?

Запишите свои ощущения в дневник.

Тренинговое задание № 19

1) прочтите следующий отрывок из пьесы Вс. Вишневского «Оптимистическая трагедия». Постарайтесь найти физическое действие для каждого из персонажей. Повторите это действие. Запишите свои ощущения.

Стр. 257

2) Подумайте, кого бы из действующих лиц могли бы сыграть вы сами. «Назначьте» на роли остальных персонажей известных актеров -тех, кто, по вашему мнению, подходит к той или иной роли больше всего. Перечитывая сцену, проиграйте ее в воображении — с интонациями, характерными для каждого актера. Поставьте перед каждым актером ряд задач:

- ярче выразить ту или иную черту характера,
- усилить или ослабить интонацию, чувство,
- сыграть сдержанно, спокойно,
- сыграть бурно, эмоционально,
- ускорить или замедлить темп сцены.

Наблюдайте за изменениями, которые произойдут в этой воображаемой игре актеров под влиянием ваших заданий.

Повторяйте это упражнение каждый день в течение недели. Как изменилась сцена по сравнению с первым разом? Результаты запишите в дневник.

Вс. Вишневский.

ОПТИМИСТИЧЕСКАЯ ТРАГЕДИЯ.

Сцена из первого акта.

ВОЖАК. Почему шум?

Сиплый *(помощник Вожака).* Отвечать!

Стр. 258

АЛЕКСЕЙ. К нам назначен комиссар.

ВОЖАК. Чего же горло дерёшь? От какой партии?

АЛЕКСЕЙ. Правительственной. Большевиков.

ВОЖАК. Привыкнет. Воспитаем.

К напряжённо молчащей толпе мужчин откуда-то подходит женщина. Её появление кажется странным, невозможным, нарушающим давние понятия. Кажется, что от первых же вопросов, заданных грубыми голосами, с этой женщиной произойдёт что-то непоправимое. Её разглядывают, но не удостаивают вопросом.

АЛЕКСЕЙ. Я бы советовал этого комиссара...

ВОЖАК. Я бы советовал мне не советовать!

Пауза.

Кричишь лишнее.

Женщина, поняв, кто в этой толпе является первым, подходит к нему и подаёт ему бумагу. Вожак читает. Он пристально глядит на женщину и снова читает.

Так вы к нам комиссаром?

Женщина кивком дает понять, что этот вопрос ясен и обсуждать его не стоит.

Стр. 259

Кто-то, оправившись от столбняка, изумлённо открывает рот.

Голос. Н-ну...

Вожак медленно закрывает ему рот рукой.

ВОЖАК. Вы социал-демократ, большевик?

ЖЕНЩИНА. Да.

ВОЖАК. Давно? ЖЕНЩИНА. С шестнадцатого года.

ВОЖАК. Ну, будем жить. Устраивайтесь, действуйте... *(Приближающимся матросам).* А ну, не мешать!

Люди медленно уходят, поворачивая головы и оглядывая женщину.

Может, кого... помочь... вещи?

РЯБОЙ. Носильщики отменены.

ЖЕНЩИНА. Я сама.

Она остаётся одна. Тишина. Удивление. У входа новый человек. Он слишком типичен, чтобы не узнать в нём царского морского офицера. Он несколько удивлён, не понимает, что произошло. Он видит женщину и предлагает ей свои услуги.

ОФИЦЕР. Вы позволите, я помогу? *(Вносит небольшой багаж, желая*

Стр. 260

узнать, каким образом, откуда и как попала сюда эта женщина. Понизив голос).

Вы к кому-нибудь из офицеров этого бывшего корабля?

ЖЕНЩИНА. Я...

ОФИЦЕР *(кланяясь).* Лейтенант Беринг. *(Немного интимно и удивлённо.)*

Назначен сюда командиром. *(Снимает фуражку, чтоб поцеловать руку, которую скорее берёт сам, чем получает.)*

ЖЕНЩИНА. Я комиссар, назначенный к вам. Старые привычки забудьте.

Она говорит подчиняющее просто. Ни неожиданность, ни неловкость не смущают офицера. Он спокойно выпрямляется, надевает фуражку и, отдавая гораздо больше по привычке, чем по желанию, честь, говорит голосом, бесконечно далёким от тёплого, светского, которым он начал разговор.

ОФИЦЕР. Для исполнения предписанных мне служебных обязанностей прибыл.

Военный моряк Беринг.

Оба они поворачиваются, потому что где-то в глубине возникает шум и угрожающий гул. Пятясь с пуккой в руке, отступает перед кем-то маленький финн!

Стр. 261

Он сдавленно говорит теснящим его, но пока невидимым людям.

ВАИНОНЕН. Не сметь... Не сметь... *(Указывая на женщину.)* Тебе и эту надо? Сатана...

На него надвигаются двое — Балтийского флота матрос первой статьи Алексей и его сообщник, тяжёлый парень. Почти беззвучно, глазами и губами, они хотят укротить финна. Он сжавшись и прикрывая женщину, стоит с ножом. На него наступают.

ВАЙНОНЕН. Так не оставим!

И финн кинулся за подмогой. Женщина насторожилась.

ОФИЦЕР. Какие-нибудь ваши политические дела? Я могу быть свободным?

Алексей не обращает внимания на офицера. Это слишком незначительная величина для него. Он подходит к женщине.

АЛЕКСЕЙ. Давайте, товарищ, женимся. Отчего вы удивляетесь? Любовь — дело в высшей степени почтенное. Продолжим наш род и побезумствуем малую толику.

ОФИЦЕР. Что здесь происходит? *(Матросу).* Послушайте, вы!..

Стр. 262

КОМИССАР. Идите, товарищ командир. Мы здесь поговорим сами. Товарищ интересуется вопросом о браке.

Подчиняясь и переставая понимать, бывший офицер уходит.

АЛЕКСЕЙ. Я повторяю — по прелюбодействуем, товарищ представитель из центра. Скорей, а то уж торопит следующий, а тут ведь нас много.

Комиссар вникает главным образом не в смысл слов, а в смысл обстановки. Все движения людей находят в ней едва уловимые контрдвижения.

Ну?

С разных сторон из полутьмы надвигаются анархисты.

ВТОРОЙ *(комиссару).* «Под душистою веткой сирени целовать тебя буду сильней...»

Глухой хохоток из толпы.

Позаботься о нуждающихся... Н-ну! Женщина!

ТРЕТИЙ. Вы скоро там? *(Входит с простынёй в руке.)* Чего ты смотришь? Ложись.

КОМИССАР. Товарищи...

АДЕКСЕЙ. Не пейте сырой воды.

Стр. 263

КОМИССАР. Товарищи...

ВТОРОЙ МАТРОС (угрожающе). *Ты к кому ехала, ну?*

Из люка снизу неожиданно и медленно поднимается огромный полуголый татуированный человек. Стало тихо.

КОМИССАР. *Это не шутка? Проверяете?*

ПОЛУГОЛЫЙ матрос...*унаснешутят.* (*И он из люка кинулся на женщину.*)
Комиссар. У нас тоже.

И пуля комиссарского револьвера пробивает живот того, кто лез шутить с це лой партией. Матросы шарахнулись и остановились.

Ну, кто еще хочет попробовать комиссарского тела? Ты? (*Другому.*) Ты? (*Третьему.)* Ты? (*Стремительно взвешивает, как быть, и, не давая развиваться контрудару, с оружием наступает на парней.)* Нет таких? Почему же?.. (*Сдерживая себя и после молчания, которое нужно, чтобы ещё немного успокоить сердце, говорит.*) Вот что. Когда мне понадобится — я нормальная, здоровая женщина, — я устроюсь. Но для этого вовсе не нужно целого жеребячьего табуна.

Стр. 264

РЯБОЙ (*полузаискивающе гоготнул*). *Это действительно...*

Влетает Вайнонен. С ним высокий матрос, старый матрос и еще двое.

ВАЙНОНЕН. Держись, комиссар... Поможем.
КОМИССАР. Ну, тут уже всё в порядке.

Люди обернулись, затихли. Идёт вожак. Он появляется не спеша. Тишина. Последовательный обмен взглядами. Взгляд на труп. Вожак молча даёт пинок трупу. Труп падает вниз и глухо ударяется о ступени трапа. Вожак глядит на комиссара.

ВОЖАК. Вы его извините... Хамло, что спросишь?
АЛЕКСЕЙ. Пошли.
КОМИССАР. *Членам коммунистической партии и сочувствующим остаться.*
Сиплый (*мгновенно парируя*). *Нельзя. У нас общее собрание.* (*Не тратя слов, надвигается на тех, кто остановился после обращения комиссара. Наступает на высокого матроса, у которого на лице выражение высокомерия и насмешки.)* Э, сочувствующий нашёлся?
Высокий МАТРОС. И не один.

Стр. 265

Сиплый и его подручный оттесняют всех. Упрямо остаётся только маленький финн. Он остаётся один на огромном опустелом пространстве.

КОМИССАР. Ты один?
ВАИНОНЕН. И ты одна, комиссар?
КОМИССАР. А партия? *Старшины полна выходят.*
ПЕРВЫЙ СТАРШИНА. Спрашиваю у каждого из вас: помните ли, сколько было коммунистов в те годы в рядах Красной Армии и Флота?.. Ну, ну, припоминайте, участники!..

Пауза.

Двести восемьдесят тысяч. Половина партии. Каждый второй коммунист был под огнём на фронте. Каждый оставшийся был подогнём в городах, в степях и в лесах, ибо тыла не существует в классовой войне. И в списке раненых коммунистов — Владимир Ленин, а среди убитых — Володарский, Урицкий, двадцать шесть комиссаров, целые губкомы и начисто вырезанные организации. Но разве дрогнула партия?

ВТОРОЙ СТАРШИНА. Разве мыслимо остановить такую партию,
Стр. 266
препятствовать ей, партии, вооружённой, смелой, гибкой, поднявшей весь класс! Партии, создавшей страну — гигантский стан всех лучших элементов человечества! Партии, создавшей единство пролетарской воли в борьбе кровавой и бескровной,насильственной и мирной — против всех сил старого мира.

Пауза.

Тот, кто попробует стать против такой партии, против нашей страны, тот будет сломлен и растёрт.

Пространство пусто. Идёт вожак, за ним Сиплый и Балтийского флота матрос первой статьи Алексей. Тяжёлое молчание. Настороженность.

АлЕксЕй А вокруг неё симпатизирующие заводятся...

Сиплый. Ликвидируем... Тс-с-с... Финн идёт. *(Проходящему финну.)* Пойди сюда, ты, член партии.

ВАЙНОНЕН. Пойду. Люблю слушать твой ангельский голосок. «Спой, светик, не стыдись».

Сиплый *(сдерживаясь).* Чего она там наговорила?

Стр. 267

ВАЙНОНЕН *(вызывающе-тонко).* Говорила. *(И, улыбнувшись, пошёл неторопливо. Шаги затихли.)*

АЛЕКСЕЙ. Немыслимая женщина! Сиплый. Порвать её на собачью закуску.

ВОЖАК. Помолчи ты. *Пауза.*

Кто её теперь тронет... *(Жест, обещающий конец.) «* Порвать»! Другого пришлют. Не понимаете? *(Задумался.)* А эта понравилась всем. Женщина для нас ценная.

Алексей. Давно стал так думать?

ВОЖАК *(не удостаивая ответом).* Она хорошей выделки. Вот по глазам чувствую — она поймёт. В ней жилка для анархизма есть... Решительная.

АЛЕКСЕЙ. Я попробую.

Сиплый. Ха-ха... Пойди, пойди — предложи ей брошюрку Кропоткина.

КОМИССАР *(войдя, посмотрев).* Почему, товарищи, вы не известили меня об этом собрании? Хотя, раз собрались... попросите тогда сюда заодно и нового командира. Кто сходит за ним?

Стр. 268

Молчание.

(Заметив кого-то в люке.) Внизу! Есть там кто-нибудь?

Из люка поднимается плотный седой человек.

КОМИССАР. Пойдите сюда. Вы кто, товарищ?

БОЦМАН *(глухо).* Боцман. *Сиплый издал смешок.*

КОМИССАР. Боцман? Не таким голосом и не так говорят боцманы. Ещё раз. Кто вы?

БОЦМАН *(что-то почуяв, по-флотски).* Бывший боцман линейного корабля «Император Павел Первый», товарищ комиссар.

Алексей удивлённо гмыкнул.

КОМИССАР. Ага, вот теперь я вижу, что вы боцман. Попросите сюда нового ко мандира.

БОЦМАН. Есть. *(Спохватился, подчинённо взглянул на вожака.)*

КОМИССАР. Ну?

Вожак кивнул: «Можешь».

БОЦМАН. Есть попросить сюда нового командира. *(И двинулся за ним.)*

Стр. 269

Сиплый *(комиссару).* Вы к нам подходите...

КОМИССАР. Да.

Сиплый. Женский пол, он на смягченье нравов действует.

КОМИССАР. Я это уже заметила.

Входит командир и неопределённо отдаёт честь.

Знакомьтесь, товарищи.

Стр. 270

Глава одиннадцатая

ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЕ И ЗЕРНО РОЛИ. ЭТЮД И ИМПРОВИЗАЦИЯ. ТРЕНИНГ ИМПРОВИЗАЦИИ

Вам наверняка часто приходилось слышать, что труд актера заключается в «перевоплощении», то есть, в воплощении личности актера в личность того или иного образа. Считается, что «перевоплощение» - вещь чисто техническая, однако это не совсем так. Товстоногов считал, что даже у великих

Стр. 271

артистов перевоплощение происходит не всегда, и только в особенные минуты. В частности, он говорил следующее:

> **«перевоплощение — это награда артисту за огромный напряженный труд, в результате которого перевоплощение или приходит, или нет. Причем я лично не склонен упрекать артиста, если этот процесс до конца не завершился, при условии, что работа над образом протекала органично и верно. Ибо это уже область вдохновения, область подсознательного взрыва, который может и не последовать, потому что во многом зависит от индивидуальности артиста и характера, им создаваемого». [3]**

Станиславский утверждал, что «понятие перевоплощения с вязано с поисками так называемого «зерна» роли». Что понимал Станиславский под этими словами?

> **«Зерно» роли — это такая особенность, которая позволяет артисту жить в предлагаемых обстоятельствах, не только заданных автором, а в любых обстоятельствах жизненного порядка, в новом качестве. Говорят, что «зерном» роли Тартальи в «Принцессе Турандот» была для Б. В. Щукина двенадцатилетняя девочка, и это «зерно» можно было очень точно обнаружить на протяжении всей сценической жизни артиста в этом спектакле. Это «зерно» артист искал очень долго и добился того,**

Стр. 272

> **что мог существовать в нем легко, свободно, в любых обстоятельствах». [5]**

Зерно роли, по словам Товстоногова, есть та «изюминка» в творении артиста, которая создает неповторимость образа и помогает процессу перевоплощения. Чем больше расстояние между данными артиста и ролью, тем выше этот качественный скачок».

В театре и кино заняты множество прекрасных актеров, у которых, тем не менее, практически никогда не происходит перевоплощения. Конечно, это связано, прежде всего, с недостатком профессионализма — и у актеров, и у режиссеров, которые отбирают актеров на роль. Надо сказать, что введение такого новшества, как «кастинг» во многом снизило качество актерской подготовки. Режиссеры отбирают актеров по типажу, по близости индивидуальных качеств характера актера к образу роли. И это снижает планку; главное требование сегодня -- не профессионализм, а фор-матность. Получается, что в предлагаемых обстоятельствах пьесы действует не персонаж, а артист, который очень похож на этого персонажа. Но эта проблема родилась не сегодня. Уже Товстоногов с прискорбием отмечал, что «если артист останавливается на «я в предлагаемых обстоятельствах» и дальше не идет, подгоняя все под свое «я»,— это беда театра».

Стр. 273

Впрочем, перевоплощение не есть единственный признак мастерства и таланта. Товстоногов пишет:

> **«Из истории театра мы знаем, что не у всех больших артистов происходил процесс перевоплощения. В таких случаях мы обычно говорим: у него такая богатая индивидуальность, что ему это не обязательно. Нам интересна, например, сама индивидуальность В. ф. Комиссаржевской, хотя она не была актрисой перевоплощения», [3]**

И тем не менее, каждый артист обязан стремиться к перевоплощению как к идеалу мастерства.

> **«...я поставил бы идеалом для каждого актера —полное духовное и внешнее перевоплощение. Пусть такая цель окажется недостижимой, как недосягаем всякий идеал, но уже одно посильное стремление к нему откроет таланту новые горизонты, свободную область для творчества, неиссякаемый источник для работы, для наблюдательности, для изучения жизни и людей, а следовательно, и для самообразования и самоусовершенствования. Пусть та же цель окажется не по плечу бездарностям. Такой девиз — злейший враг рутины, и он победит ее, злейшего врага искусства». [3]**

Стр. 274

Товстоногов сравнивал момент перевоплощения «с таким жизненным моментом: вы идете по улице и встречаете человека, которого не видели двадцать лет. Перед вами совершенно другой человек. Вы даже не сразу узнали его: он стал толстым, лысым, он теперь не носит очки и движется как-то иначе, чем тот человек, которого вы знали прежде, и в то же время это тот же самый человек».

При перевоплощении у артиста меняется не только внешность — меняется способ думать, меняется его отношение к окружающему миру. Ритм жизни

становится иным, изменяется даже физиологический ритм его сердца, его движений. В этом, по мнению Товстоногова, и заключается суть перевоплощения.

> **Роль от роли, образ от образа отличаются не только разными предлагаемыми обстоятельствами, но и способом их отбора. Для определения склада сценической жизни одного персонажа имеет значение, например, его самочувствие, характер работы, даже погода; для построения логики жизни другого персонажа все это может оказаться неважным и ненужным, потому что заданная автором тональность его жизни, весь ее строй требуют совершенно другого. [3]**

Стр. 275

Этюд и импровизация

В предыдущей главе мы коснулись такого важнейшего для актерской работы понятия, как этюд. Этюд — это мини-сценка на основе какого-либо текста или даже простого физического действия. Этюды помогают актеру в обнаружении верного жеста, в построении рисунка роли.

Этюды бывают одиночные, парные и групповые. Этюды можно делать без слов, с минимальным количеством слов (или вовсе междометиями), этюды на основе какого-либо литературного текста.

Что касается одиночного тренинга, то начинать нужно с этюдов без слов. И. Малочевская предлагает для таких этюдов следующие темы:

▲ Первый раз в жизни.

▲ Находка.

▲ Музыкальный момент.

▲ Пропажа.

▲ Совершенно невероятное событие.

▲ Ожидание.

▲ На чердаке.

▲ На крыше дома.

Стр. 276

▲ Этюды «на оправдание» (вещи, нескольких слов, звука, планировки, «чуда»).

▲ Этюды на смену темпо-ритма.

▲ Этюды на свободную тему.

▲ Темы парных этюдов на взаимодействие

▲ «Молча вдвоем»:

▲ Знакомство.

▲ Прощание.

▲ Подарок,

▲ Предательство.

▲ На охоте,

▲ Примирение.

▲ Обман.

▲ На рыбалке.

▲ Реванш.

▲ Встреча.

▲ Наказание.

▲ Свидание.

▲ Розыгрыш.

▲ Расплата.

▲ Открытие.

▲ Искуситель.

Стр. 277

Коллективные этюды-импровизации:

Ремонт.

Подготовка к празднику.

Этюды на переходы (опасные места, через препятствия).

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

Станиславский считал этюды важнейшим элементом сценической жизни, в котором сфокусированы все элементы системы:

▲ действие,

▲ внутренний монолог,

▲ событие,

▲ оценка факта,

▲ конфликт,

▲ обстоятельства разных кругов,

▲ сквозное действие и сверхзадача.

Этюд тесно связан с импровизацией. Особенно это касается этюдов на основе литературного текста, когда у артиста «отнимаются» слова роли, и он остается наедине со своим персонажем в предлагаемых
Стр. 278
обстоятельствах. Физические действия персонажа нужно совершать без текста, или с приблизительным текстом, но обязательно сохраняя логику персонажа.

> **«И если эти поступки отобраны верно, -пишет Товстоногов, — если верен посыл, то в процессе репетиций должны возникать примерно те же слова, что и у автора. Говоря своими, подчас топорными словами авторские мысли, артисты постигают смысл произведения через действие. И тогда вы добьетесь того, что авторский текст возникает сам собой, а не в результате механического заучивания».**
>
> **Стало быть, надо позволять актеру отойти от авторского текста, но он должен начать пробовать действовать сразу. Когда же найдено главное, приблизительный текст легко заменяется авторским. Слова героев должны стать для артистов своими в постепенном репетиционном процессе. Текст окончательно появится тогда, когда в полном соответствии с авторской логикой будет выражено действие. Иногда мы сталкиваемся с тем, что свои слова остаются дольше, чем нужно, и создается известная угроза для чистоты авторского текста, поэтому на определенном этапе работы мы должны: строго следить за тем, чтобы артисты точно придерживались текста пьесы.**
>
> **Как только актер почувствует себя в предлагаемых обстоятельствах легко и свободно**
>
> Стр. 279
>
> **начнет переживать чужую жизнь как свою, действовать за другого, в нем возникнут черты этого другого человека. Наступает самый волшебный момент в творчестве актера. К его пробуждению и возникновению ведет система Станиславского в части работы с актером, что так кратко и точно выражено в его гениальной формуле — «от сознательного к подсознательному». Способствовать этому процессу перевоплощения — главная цель метода действенного анализа. [3]**

Этюд тесно связан с поиском «зерна роли». Существует целый ряд тренинговых упражнений, цель которых заключается в быстром определении сути образа. К таким упражнениям относятся задания представить «душу» вешей, животных, растений, игрушек, рыб, детей и стариков. Ведь «зерно образа» и есть глубинная сущность предмета или живого существа. При помощи таких небольших упражнений можно вплотную подойти к нахождению зерна образа. Когда постигнута суть вещей, животных и абстрактных людей, можно приступать к постижению сути персонажей. Б. Е. Захава называет это «домашними этюдами»:

«Когда в результате изучения жизни и фантазирования о роли уже накоплен известный внутренний материал, а в результате упраж-

Стр. 280

нений на элементы физической характерности достигнуто органическое овладение хотя бы некоторыми из этих элементов, большую пользу актеру могут принести домашние этюды на образ. В чем же они заключаются? Например, еще с вечера, ложась спать, актер решает: завтра я буду все свои действия до ухода на репетицию выполнять так, как если бы это был не я, а заданный мне образ. И вот, проснувшись утром, актер совершает все свои обычные утренние процедуры — встает с постели, умывается, одевается, бреется, причесывается, завтракает — не так, как это свойственно ему самому, а так, как это стал бы делать данный персонаж: Фамусов, городничий, Тузенбах, Незнамов, Отелло и т.д» [13]

В этюдных и импровизационных упражнениях ведущую роль играет воображение. Но прежде чем приступать к этюдам, нужно иметь достаточный опыт «интеллектуального тренинга».

Контрольные вопросы

▲ Что такое перевоплощение?

▲ От чего оно зависит?

▲ Что такое «зерно роли», и как его найти?

▲ Что такое этюд? Назовите типы этюдов.

▲ Что такое импровизация?

Стр. 281

Тренинговое задание №20

Прочитайте следующий отрывок из пьесы Л. Зорина «Римская комедия». Составьте «роман жизни» для каждого персонажа. Постарайтесь найти зерно роли для каждого из них.

Составьте несколько этюдов на основе это-

го отрывка. По импровизируйте с текстом. Измените обстоятельства большого, среднего и малого кругов. Измените жанр пьесы. Произносите текст в разных состояниях. Найдите физическое действие для каждого действующего лица.

Леонид Зорин.

РИМСКАЯ КОМЕДИЯ.

Большой зал в знаменитом дворце Домициана. В глубине — терраса с видом на сад и озеро. Прохаживаются гости. На первом плане — прокуратор Афраний и Бен-Захария.

АФРАНИЙ. Прекрасный вечер, Бен-Захария, не правда ли?

БЕН-ЗАХАРИЯ. Истинная правда, справедливейший.

Стр. 282

АФРАНИЙ. Только в Риме бывают такие праздники. Сознайся, ничего подобного ты в своей Иудее не видел.

БЕН-ЗАХАРИЯ. В этом нет ничего удивительного. Мы ведь — бедная пастушеская страна.

АФРАНИЙ. Вечер на диво, что и говорить, а все-таки мне не по себе. И каждому в этом доме сегодня не по себе, хоть и не следовало бы мне говорить об этом вольноотпущеннику.

БЕН-ЗАХАРИЯ. В этом тоже нет ничего удивительного. Мерзавец Луций Антоний взбунтовался совсем уж открыто.

АФРАНИЙ. Чего доброго, через несколько дней он появится в Риме.

БЕН-ЗАХАРИЯ. Это будет крупная неприятность!

АФРАНИЙ. Скажу тебе по секрету, Бен-Захария, это способнейший человек.

БЕН-ЗАХАРИЯ. Если мне придется свидетельствовать перед ним, я присягну, что вы о нем хорошо отзывались.

АФРАНИЙ *(смущенно)*. Богаты не боишься, Бен-Захария!

Стр. 283

БЕН-ЗАХАРИЯ. Не боюсь, справедливейший.

АФ РАНИЙ. Значит, ты не веришь в него?

БЕН-ЗАХАРИЯ. Он мне просто не нравится. Что это за бог, который не дает человеку покоя? То он требует око за око, то зуб за зуб. Не бог, а какой-то подстрекатель.

АФРАНИЙ. Но, Бен-Захария, без бога нет народа.

БЕН-ЗАХАРИЯ. Так ведь я сторонник ассимиляции.

АФРАНИЙ. Вон что... Ну, это — другое дело. *(Проходят.)*

Появляются Лоллия и Сервилий.

СЕРВИЛИЙ. Все-таки танцы, заимствованные у галлов, заслуживают своей популярности.

Лоллия. Дорогой друг, сейчас не до танцев. Я хочу вам дать несколько советов.

СЕРВИЛИЙ. Неповторимая, я весь — внимание.

Лоллия *(тихо)*. Не торопитесь обличать Луция Антония.

СЕРВИЛИЙ. Проклятье, но почему? Он изменник!

Стр. 284

Лоллия. Возможно, но это выяснится не раньше, чем через десять дней.

СЕРВИЛИЙ. Что еще должно выясниться, разрази меня гром?!

Лоллия. Изменник Луций Антоний или... СЕРВИЛИЙ. Или? Лоллия. Или император.

СЕРВИЛИЙ. Но ведь я поэт, у меня есть гражданские чувства.

Лоллия. Ах, да! Вы такой прелестный возлюбленный, что я иной раз забываю, что вы к тому же лауреат. Простите, это случается со мной редко.

СЕРВИЛИЙ. Кроме того, кем будет Антоний Сатурнин еще неизвестно, а Домициан — император, это знает каждая курица.

Лоллия *(нетерпеливо)*. Сервилий, курица не в счет. Как вы думаете, почему здесь Дион?

СЕРВИЛИЙ *(живо)*. Представьте, я сам хотел вас спросить!..

Лоллия. Пишите стихи, а думать за вас буду я. Не делайте шагу без моего одобрения. Как вы провели ночь?

Стр. 285

СЕРВИЛИЙ. Ругался с Фульвией.

Лоллия. Я вижу, вы не теряли времени. *(Не глядя на него.)* Она идет сюда. Уходите.

Сервилий исчезает. Показываются Фуль-вия и нелепо одетая Мессалина.

МЕССАЛИНА. Почему вы разрешаете Сервилию беседовать с этой женщиной? О них уже шепчутся на каждом углу.

ФУЛЬВИЯ. По крайней мере, все поймут, что он — со щитом. Лоллию не занимают неудачники.

МЕССАЛИНА. Напрасно Диона сюда позвали. Семейному человеку нечего здесь делать.

Они останавливаются рядом с Лоллией.

ФУЛЬВИЯ. Дорогая, вы сегодня прекрасны.

Лоллия. Напротив, я чувствую себя усталой. Вы смотрели новую пьесу у Бальбы?

ФУЛЬВИЯ. Ну разумеется. Там был весь Рим.

МЕССАЛИНА. Меня не было. Впрочем, я десять лет не ходила в театр.

Стр. 286

Лоллия. Милая, вы ничего не потеряли. Фаон в главной роли невыносим.

ФУЛЬВИЯ. Ни жеста, ни голоса, ни внешности.

Лоллия. Как это ни грустно, театр вырождается. Он доживает последние дни.

ФУЛЬВИЯ. Я совершенно с вами согласна.

Лоллия. Он мог процветать у наивных греков с их верой в мифы. Наше время все меньше допускает условности.

К ним подходит Клодий.

Клодий. Условности утомительны, но без них немыслима общественная жизнь. Фульвия, дорогая, вас ищет ваш знаменитый супруг.

МЕССАЛИНА. А не попадался вам мой Дион?

Клодии. Я и сам бы хотел его встретить.

МЕССАЛИНА. Странное это местечко, скажу я вам. Можно найти что угодно, кроме собственного мужа.

ФУЛЬВИЯ. Идемте, Мессалина.

Они уходят.

Стр. 287

Клодий. И вы ополчились против условностей! Но ведь чем мы сложнее, тем нам меньше доступно все естественное. Ваша мирная беседа с Фульвией только

потому и возможна, что вы обе соблюдаете правила игры.

Лоллия. Вы ревнуете меня к Сервилию, Клодий?

Клодий. Ревновать вас? Это бессмысленно. Разве можно ревновать Капитолий, Базилику Юлия, храм Аполлона? Вы не можете принадлежать одному римлянину. Вы принадлежите Риму.

Лоллия. Теперь я вижу, что дела Рима плохи. Государство, в котором мужчины разучились ревновать, обречено.

Клодий. Мне и самому кажется, что на этих стенах появились Валтасаровы письмена. Все танцуют, шутят, слушают музыку, а в небе рождается гроза.

Лоллия. Антоний Сатурнин собрал легионы.

Клодий. Антония еще можно остановить, но как справиться с нашей усталостью? Боюсь, что вы правы, моя дорогая.

Стр. 288

Подходит Дион. Мессалина заставила его принарядиться, и он чувствует себя стесненно. Вместе с тем внимательному наблюдателю не трудно заметить, что он возбужден.

Друг мой, это такая приятная неожиданность — видеть тебя здесь.

Дион. Я всю ночь ломал голову, зачем это я мог понадобиться Домициану, и так ничего не смог придумать. Но даже если это пустая прихоть, я использую эту возможность.

Лоллия *(чуть высокомерно).* Что же вы намерены совершить?

Дион. Я открою ему глаза, только и всего. В мире происходит беспрерывное надругательство над идеалом. Уж нет ни достоинства, ни стыда. Три четверти людей, гуляющих в этих залах, — клятвопреступники, мошенники, тайные убийцы, предатели, наконец, просто мелкие льстецы, ничтожества, не имеющие ни взглядов, ни убеждений. И что же? Если не принимать во внимание их забот о месте в прихожей цезаря, то жизнь их — вечный праздник. Может быть, вы находите это справедливым? А между тем человек, об-

Стр. 289

леченный властью, мог бы сделать много добра.

Клодий. Дион, что это вдруг на тебя напало? Когда же этот мир жил по другим законам?

Дион. Да, если б все это творилось до нашей эры, я бы молчал. Но ведь все это происходит уже в нашей эре! В нашей эре! Ты должен меня понять.

Лоллия. В нашей эре смешно изображать пророка, Дион. Император может спросить вас, кто дал вам право выносить людям приговоры? Для начала вас должны признать хотя бы гением. Иначе ваш гнев объяснят дурным характером или скверным пищеварением,

Дион. При чем тут мой характер или мой желудок? Есть же интересы Рима...

Клодий. Боже, Дион, как ты наивен. Ты сокрушитель основ или ты дитя? Не ужели это ты пишешь сатиры? Тебе буколики надо писать, воспевать пастушек и пастушков. Интересы Рима... Рим сам не знает, в чем его интересы. Сегодня — они одни, завтра — другие. Сегодня — союз с дакийцами, завтра — война,

Стр.290

послезатра — снова союз. Вчера Луций Антоний был верным сыном, сегодня он враг, завтра он снова сын. Интересы Рима изменчивы, искусство вечно. Конечно, Лоллия права — великим тебя еще не объявили, но ты об этом не думай, пиши стихи.

Лоллия. Прощайте, Дион, и не вздумайте просвещать императора. Мне кажется, он этого не любит.

Уходит с Клодием, дружески кивнувшим Диону.

Дион. Клодий — лучший из всех, и что же он мне советует: смириться! Ни больше ни меньше. *(Задумчиво.)* Но как красива эта женщина! Вся поря дочность моей Мессалины не перевесит такой красоты. *(После паузы.)* И все-таки если случай представится, я буду откровенен, умно это или неумно.

Неслышно появляется большелобый человек, узкобровый, с крупными глазами навыкате, — это Домициан.

ДОМИЦИАН *(живо)*. Дион? Это ведь ты, приятель мой. Я ведь тебя узнал. У меня отличная память на лица.

Дион. Это я, цезарь, и я приветствую вас.

Стр. 291

ДОМИЦИАН. Говори мне «ты», Дион.

Дион. Но для этого мы еще недостаточно знакомы.

ДОМИЦИАН *(весело)*. А ведь ты прост, приятель мой, хоть и печешь эмиграм-мы. Ничего, валяй, я не обижусь. Когда человека называют на «вы», ему оказывают уважение, но когда богу молятся, к нему обращаются на «ты».

Дион. В таком случае, как тебе будет угодно.

ДОМИЦИАН. Нравится тебе мой дом? Дион. Прекрасный дом, цезарь.

ДОМИЦИАН. А мой вечер? Мои гости? Много красивых женщин, не правда ли? Ты любишь женщин, Дион?

Дион. Я плохо их понимаю.

ДОМИЦИАН. Тем больше оснований любить их. Упаси тебя небо их понять, ты тогда на них и не взглянешь. Моя жена — прекрасная женщина и, однако же, как бы это попристойней сказать... симпатизировала одному актеру. Как тебе это нравится? Смех да и только. Понятно, из этого вышли неприятности. Актера я казнил, ее прогнал. Правда, потом я снова ее

Стр. 292

приблизил, потому что получилось, что я наказываю самого себя, а это было вовсе уж глупо, и, кроме того, так хотел мой народ, а ведь мы, им ператоры, служим народу.

Дион. Что же, ты рассудил мудро.

ДОМИЦИАН . Тем более актера-то я казнил. Что делать, — вы, люди искусства, часто преувеличиваете свою безнаказанность. Не правда ли, приятель ты мой?

Дион. Я не задумывался над этим.

ДОМИЦИАН. Нуи напрасно, клянусь Юпитером. Когда что-либо затеваешь, всегда надо думать о последствиях, это я тебе говорю, как политик, а уж в политике я зубы съел. Ведь у тебя, по правде сказать, совсем неважная

репутация.

Дион *(гневно)*. А кто мне ее создал? Люди без совести?!

ДОМИЦИАН. Люди, которые мне служат. И подумай здраво, запальчивый ты мой, не могут же быть такими дурными люди, которые мне служат. Я того мнения, что при желании ты мог бы найти для них более правильные слова.

Стр. 293

Дион. Домициан, слова не существуют сами по себе, слова рождаются из дел. Прикажешь мне выдумывать события?

ДОМИЦИАН. Вот и неправ ты, дружище, совсем неправ. Я ведь и сам в печальной своей юности писал стихи, и знающие люди говорили даже, что вкус у меня отличный. Выдумывать события глупо, но их можно по-своему увидеть, вот и все. Представь себе, например, что природа послала на нас ураган. Как напишет об этом истинный римлянин? «Свежий ветер, — скажет он, — радостно шумел над Римом». И, наоборот, от солнца, от дара небес, он отвернется, когда оно светит варварам. «Бессмысленное солнце, — скажет истинный римлянин, — глазело на их бесплодную почву». Глаза — зеркало души, братец ты мой.

Дион. Домициан, не время играть словами. От этой игры гибнет Рим. Где чувство, питающее слово? Где убеждение, дающее ему силу? Чего хотят мои сограждане? Наслаждений? Во что они верят? В случай? Этого слишком мало, чтоб быть великим обществом. Подумай об этом, Домициан.

Стр. 294

ДОМИЦИАН. Дион, ты гнусавишь, как вероучитель. Вспомни, чем кончили христиане.

Дион. Как раз преследуемые учения выживают. Тем более что человек, покуда мир несовершенен, будет искать утешения. А ищут не всегда где следует.

ДОМИЦИАН. Не будем спорить, откровенный ты мой, по чести сказать, я от этого отвык. Как ты думаешь, почему я тебя позвал? Ведь не для того же, чтоб слушать твои советы.

Дион. Я не знаю, зачем я тебе понадобился.

ДОМИЦИАН . Ты, должно быть, слышал, как ведет себя губошлеп этот, Луций Антоний? Полнейшее ничтожество, мешок дерьма, ведь я его, можно сказать, поднял из грязи, назначил ни много ни мало наместником, — и он, видишь ли, восстает против меня, возмущает моих солдатиков. Вот, друг мой, как я плачусь за свою доброту. Не приложу ума, что мне делать с моей мягкой натурой? Всеми уроками жизни она пренебрегает, больше того, даже горькая юность, которую я провел на Гранатовой улице,

Стр. 295

ничему не может меня научить. Однако же, и кроткого человека можно ожесточить, клянусь Юпитером! Будь уверен, срублю я этому предателю голову, если он, понятно, не предпочтет быть моим другом.

Дион. И ты согласишься дружит* с этим скопищем пороков?

ДОМИЦИАН. Только бы он уступил, я найду *в* нем достоинства. Я ведь обязал думать о моем народе, о моих детях — римлянах. Поэтому, если этот подлец придет в чувство, я готов с ним сотрудничать. А для этого нужно,

чтобы он понял, что в Риме у него союзников нет, что мои сенаторы едины, как мои поэты, а поэты все равно что мои солдаты. И поэтому ты здесь, братец мой, и знаешь теперь, чего мне от тебя надо.

Он хлопает в ладоши, и зал наполняется всеми без исключения приглашенными. В дверях стоит пожилой корникуларий Бибул с обычным недовольным выражением лица.

Вот что я хотел вам сказать, дорогие гости. Жизнь наша полна обязанностей, а они отвлекают нас от возвышенных мыслей. Между тем не

Стр. 296

только для повседневных дел живет человек. В конце концов, он и для будущего живет. Вот об этом-то нам напоминают поэты. Уж так они устроены, счастливчики эти, что, пока мы копаемся в нашем... пыли, они заглядывают за горизонт. И там они видят величие Рима и оправдание наших усилий. Ясное дело, такие способности не должны оставаться без награды, и мы их награждаем по мере возможности. Да вот недалеко ходить, стоит среди нас Публий Серви-лий рядом с привлекательной своею женой. Совсем недавно мы его увенчали лаврами. Надо думать, это поощрение вдохновило поэта, и сегодня порадует он нас новыми плодами. Ну-ка, Сервилий, выскажись, друг.

Все аплодируют.

СЕРВИЛИЙ *(делая несколько шагов вперед).* Сограждане, в моих стихах вы не найдете никаких славных качеств, кроме искренности. Впрочем, голос сердца всегда безыскусствен.

АФРАНИЙ. Отлично сказано, не правда л и, Бен-Захария?

БЕН-ЗАХАРИЯ. Истинная правда, справедливейший.

Стр. 297

СЕРВИЛИЙ *(откашлявшись):*

Сладко смотреть на расцвет
благородного города Рима,
Всюду величье и мощь,
всюду довольство и мир.
Дети — и те говорят,
что на долю их выпало счастье
Чистую римскую кровь
чувствовать в венах своих.
Ходим, свой стан распрямив,
не гнетут нас тяжелые думы,
Знаем, что ночью и днем думает
цезарь за нас.

АФРАНИЙ *(аплодируя).* Ах, негодник, он довел меня до слез.

БЕН-ЗАХАРИЯ. Вы правы, я и сам чувствую какое-то щекотание.

АФРАНИЙ. Ты не можешь этого понять, Бен-Захария, хоть и умен. Для этого надо родиться римлянином.

БЕН-ЗАХАРИЯ. И на этот раз вы правы.

ДОМИЦИАН. Вот так-то, уважаемые, придет поэт и откроет нам все то, что

вроде мы и чувствуем, а выразить не *в* силах. А он в силах... Дар небес, что говорить. Впрочем, каждому свое. Спасибо тебе, Публий Сер-вилий.

Стр. 298

Сервилий кланяется.

Здесь среди нас и другой поэт, о нем вы тоже слышали немало. Зовут его Дионом, и хотя нрав у него, говорят, колюч, да и родом он, как известно, из Пруса, духом своим он также — сын Рима. Что же, Дион, почитай и ты нам, и будем надеяться, что хоть ты здесь и в первый раз, да не в последний.

МЕССАЛИНА *(негромко).* Только читай отчетливо и не проглатывай окончаний.

Дион *(тан же).* Месса, хоть тут меня не учи. *(Выступает вперед.)* Собрат мой Сервилий тронул ваши сердца, мне трудно с ним в этом тягаться. Но если искренность — главное свойство его стихов, то истинность — достоинство моих. *(Читает.)*

Боги, как расцвел наш город!
Просто удивительно!
Просыпаясь, мы ликуем,
спать ложась, блаженствуем.

Полный РИМЛЯНИН *(тихо).* Начало многообещающее.

ПЛЕШИВЫЙ РИМЛЯНИН *(ещетише).* Посмотрим, каков будет конец.

Стр. 299

Дион.

И, от счастья задыхаясь,
не умея выразить,
Дети в чреве материнском
Риму удивляются.

АФРАНИЙ. Что-то не нравится мне это удивление.

БЕН-ЗАХАРИЯ. Еще отцы говорили: дивись молча!

Дион.

Через край от ликованья
кровь переливается.
Оттого она струится,
чистая, по улицам.
Если жизнь — вечный праздник,
что же непонятного,
Что иные от восторга...
потеряли голову?

АФРАНИЙ. Бен-Захария, поддержи меня, силы меня оставляют.

БЕН-ЗАХАРИЯ. Император улыбается, значит, он взбешен.

Дион.

Что за люди в нашем Риме?
Что за превращения!
Стал законником грабитель,
стал судья грабителем.

Стр. 300

Или есть один сановник,
не обучен грамоте,

Но зато меня, Диона,
учит философии.

ДОМИЦИАН *(подняв руку)*. Остановись, друг. Вижу я теперь — недаром боятся мои подданные твоего пера. Бойкое, бойкое перо, клянусь Юпитером. Но объясни мне чистосердечно, откуда такая ярость? Чем тебе не угодил Рим, скажи на милость? Быть может, тебе приглянулись све-вы? Или у варваров-хаттов приятней жить образованному гражданину? Значит, ты полагаешь, что раскрыл уши и глаза? Мало же ты увидел, приятель, да и услышал не больше.

МЕССАЛИНА. Мы погибли! Я его предупреждала.

Дион. Домициан, и я считаю, что Рим -солнце Вселенной. Да и будь Рим в сто раз хуже, он — моя родина, а родины не выбирают. Но тем больней видеть, как торжествуют лицемеры, как белые одежды прикрывают разврат.

ДОМИЦИАН. Постой, постой, это куда же тебя несет, ожесточенный ты мой?
Какой еще разврат, когда нравствен-

Стр. 301

ности я придаю особое значение, это знает весь мир. Скажи непредубежденно, в каком городе есть еще весталки? Девушки, отвергающие, как бы это поприличней сказать... услады плоти во имя вечной чистоты. Разве это не символ римской морали?

Дион. Домициан, нам ли кичиться весталками? Да ведь это самое уродливое порождение Рима! Взгляни на этих несчастных баб, сохнущих под грузом своей добродетели. Не глупо ли этим дурам носиться со своей невинностью, вместо того чтоб рожать славных маленьких пузанчиков? Небо милосердное, что за нелепость — поклоняться собственной недоразвитости, что за участь — стоять на страже у входа в свой дом! Это не только не гостеприимно, это постыдно! Ты говоришь, эти девушки — символ Рима? Ты прав, таков наш Рим — что бы ни было, он охраняет фасад.

ДОМИЦИАН *(очень спокойно)*. Пошел вон!

Дион *(с достоинством)*. Могу и пойти, но кто будет читать историю, увидит, что я был прав.

Стр. 302

ДОМИЦИАН. Заткнись, говорят тебе, не выводи меня из себя.

Дион. Если б все это было до нашей эры, я бы слова не сказал. Но все это ведь происходит в нашей эре! Только вду майся — в нашей эре!

ДОМИЦИАН. Вон отсюда, сказано тебе или нет? Ты замахнулся на мораль — это уж слишком! Таковы все моралисты, я это знал давно. Такие типы, как ты, приятель, вредны, и в особенности для римской нашей молодежи. Мыто мужи зрелые, а у юных умы еще неокрепшие, хрупкие у них умы. Кто же о них позаботится, если не взрослые люди? Запрещаю тебе находиться ближе, чем в одном дне пути от столицы, и упаси тебя бог показаться на этих улицах. Скажи уж спасибо чувствительной моей натуре, проще было б срубить тебе голову. Все. Я сказал.

Дион. Спасибо, цезарь. Ты в самом деле добр. Идем, Месса.

Клодий *(еле слышно)*. Прощай, неразумный.

Лолли я *(тихо)*. Или этот человек сумасшедший, или у него есть хорошо осведомленный друг.

Стр. 303

Клодий. Он сумасшедший, Лоллия. Можете мне поверить.

МЕССАЛИНА. Горе мне, горе...

БИБУЛ (*у входа*). Н-да... Зря, выходит, принес я тебе приглашение.

Дион. Что делать, друг. По всему видно, нам с тобой не дождаться производства в чин. Будь здоров.

Уходит с Мессалиной.

АФРАНИЙ. Бен-Захария, этот человек глуп. Чего он хотел?

БЕН-ЗАХАРИЯ (*со вздохом*). Неважно, чего хотел, важно, что из этого вышло.

Вбегает молодой корникуларий.

Молодой КОРНИКУЛАРИЙ (*задыхаясь*). Цезарь, Луций Антоний перешел Рейн!

Общее смятение. Занавес.

Тренинговое задание № 21

Создайте образы следующих вещей и существ:

▲ Манекен.

▲ Игрушки в магазине.

Стр. 304

▲ Дикое животное в зоопарке.

▲ Дикое животное на воле.

▲ Домашнее животное.

▲ Цирковое животное.

▲ Обитатель моря.

▲ Обитатель аквариума.

▲ Старики: в собственном доме в деревне, в доме престарелых, на скамейке в парке, в очереди за пенсией.

▲ Дети: на детской площадке, перед сном, м столом, каприз, шалость, слезы.

▲ Люди: пьяные, слепые, калеки, «качки», клоуны, официанты и пр.

Стр. 305

НЕСКОЛЬКО СЛОВ В ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Занятия актерским тренингом по Товстоногову требуют немалых затрат, в первую очередь, временных. По нашим расчетам, на освоение всего тренинга вам понадобится не менее года. В этом заключается одновременно и неудобство, и удобство данного тренинга. Для человека, который хочет лишь поверхностно ознакомиться с актерской профессией, быть может, такие усилия и не вполне оправданы. Но этот тренинг будет незаменим для тех, кто мечтает об актерской карьере и собирается поступать в институт.

Если вы будете в точности выполнять все задания тренинга, и записывать ход этих -

занятий в дневник, у вас в результате получится своя собственная книга, которая не раз пригодится вам в вашей творческой жизни. Этот дневник — ваше индивидуальное, уникальное пособие по актерскому мастерсгну. Вновь и вновь возвращаясь к нему, перечитывая, делая пометки, вы будете открывать для себя новые горизонты профессии. Что особенно важно: свои собственные горизонты, не навязанные вам извне. В идеале, такой дневник каждый актер должен вести на протяжении всей своей жизни.

И еще несколько слов о последнем тренин-говом задании. Перевернув страницу, вы найдете список литературы, которой мы пользовались при составлении данного издания. Все эти книги должны стать настольными для любого человека, который хочет профессионально заниматься театром. Если вы хотите получить от тренинга наибольший эффект, читайте эти книги параллельно с тренинговыми занятиями. И тогда между строк вам откроется то, что невозможно выразить в словах, но можно лишь почувствовать самому и передать зрителю.

Удачи вам!

Список использованной литературы:

1. Станиславский К. С. Работа актера над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. — СПб.: Прайм-Евроз-нак,2008.
2. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. - М.:АСТ, 2009.
3. Товстоногов ГЛ.. Зеркало сцены. — М.: Искусство, 1984.
4. Товстоногов Г. А. Круг мыслей. — М.: Искусство, 1972.
5. Товстоногов Г. А. О профессии режиссера. — М.: Всероссийское театральное общество, 1967.
6. Товстоногов Г. А. Беседы с коллегами. - М.: Союз театральных деятелей РСФСР, 1988.
7. Георгий Товстоногов. Собирательный портрет. — СПб: Балтийские сезоны, 2006.

Стр. 308

8. Георгий Товстоногов репетирует и учит. - СПб.: Балтийские сезоны, 2007.
9. Актерский тренинг по системе Станиславского. Упражнения и этюды. - М.: Москва, Прайм-Еврознак, 2009.
10. *Малочевская И.* Режиссерская школа Товстоногова. — СПб.: Санкт-Петербургская академия театрального искусства, 2003.
11. *Чехов М.* Тайны актерского мастерства. Путь актера. - М.: АСТ, 2009.
12. *ГиппиусС. В.* Тренинг развития креативности. Гимнастика чувств. М.: Речь, 2002.
13. *Захава Б. Е.* Мастерство актера и режиссера. — М.: Просвещение, 1973.
14. *Кнебель М.* О том, что кажется особенно важным. — М.: Искусство, 1971.
15. *Кнебель М.* Поэзия педагогики. — М.: Всероссийское театральное общество, 1984.

16 *Маклаков А. Г.* Общая психология. Учебник для вузов. — СПб.: Питер, 2010.

17. *МаслоуА.* Мотивация и личность. — СПб.: Питер, 2008.

18. *Поламишев. А.* Л/. Событие основа спектакля. — М.: Сои. Россия, 1977.

Стр. 309