**Н. А.Зверева**

**Мастерство режиссера**

**2 курс"**

Если на I курсе главным, определяющим учебный процесс было все, что связано с восприятием, то на II курсе таким ключевым педагогическим понятием становится восприятие автора. Момент встречи с автором для II курса является решающим: по грузиться в мир идей и образов того или иного писателя. Присвоить и соотнести его с современностью. Воспитывать вкус к художественным достоинствам автора; любовь к содержанию, интерес к теме, сюжету, композиции, выразительным средствам, стилю автора.

Из программы «Режиссура и мастерство актера»

ВТОРОЙ КУРС

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

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

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

На II курсе усиливается дифференциация режиссерских и актерских занятий.

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

Режиссура

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

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

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

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

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

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

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

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

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

д) выявление характеров действующих лиц на гребне событийного ряда;

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

ж) атмосфера, в которой живут и действуют персонажи;'

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

и) структура пьесы и ее композиционные особенности;

к) стилевая и жанровая характеристика пьесы.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Особое внимание следует обратить на работу студентов над инсценировками. Умение создать инсценировку, переложить произведение прозы или поэзии на сценический язык — существенная, необходимая часть обучения режиссеров. При изучении этого раздела учебной программы выявляется и воспитывается литературный вкус, умение перевести произведения иных художественных структур на сценический язык, обостряется ощущение событийной, действенной природы драматического искусства, чуткость по отношению к автору и к театральным выразительным средствам. Такие задания не только чрезвычайно полезны в учебном процессе, но и вооружают будущих режиссеров специфическими навыками, необходимыми им в дальнейшей работе с авторами в театре.

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

Мастерство актера.

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

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

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

А. А. Гончаров

ВСТРЕЧА С АВТОРОМ

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

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

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

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

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

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

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

128

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

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

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

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

Нужно не бояться включения в публичный показ промежуточных, «незавершенных» этапов работы. Это расширит диапазон, сделает более разнообразным «ассортимент» зачетных и экзаменационных показов. Можно включить в них и иные, менее привычные формы отчета о проделанной работе: этюдные прогоны пьесы, акта, картины; импровизации на тему пьесы и ее ситуаций; театрализованные доклады о материалах, собираемых студентами для спектакля; письменные разборы пьес и студенческие режиссерские экземпляры; разнообразные по форме и величине практические режиссерские заготовки к спектаклю (ритмические эскизы, пробы атмосферы, импровизированные и заготовленные серии мизансцен, жанровые и стилистические наметки к будущему спектаклю); «психологические эксперименты» и «игры», придуманные режиссерами-студентами для этого спектакля; поиски и пробы разными студентами оригинальных решений на материале одной, общей для всех сцены из пьесы; стенды с иконографией, выставки рабочих эскизов оформления и т. п. — расширить, так сказать, показ, демонстрацию «режиссерской кухни» студентов. Окружить экзамены и зачеты по режиссуре самой разнообразной творческой атмо­сферой — вынести на зачет или экзамен не только прямые результаты занятий, но и их настрой, рабочие заготовки.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

9»-2517 131

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

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

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

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

Постановка проблем, которые волнуют современников.

Современная действительность — главный полигон деятельно­

сти и исканий.

Борьба за духовное начало в человеке, утверждение нравствен­

ных идеалов. Борьба за душу молодого человека.

Поиск новых ярких сценических форм в воплощении этих

идей и т. д. и т. п.

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

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

132

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

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

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

■ тельного зала».

. 1

■ Волнующую тему надо изложить сегодняшним образным языком.

I Этого требует позиция активного вторжения в жизнь для утверждения

| идеала красоты, мужества. На единицу сценического времени мы

! должны предложить зрителю максимальное количество новой художе-

: ственной информации. Обязательно новой и художественной, потому

что вторичная информация не интересна и только дискредитирует

! идею.

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

■ лепные артисты, с замечательной школой и с замечательной спо-

1 собностью имитировать. Но уже тогда, когда я с ними работал над

; «Европейской хроникой», Галлис начал с того, что собственный про-

\ филь — маску поместил перед собой на гримерном столике и стал

наклеивать на нее гумоз, сворачивать уши.

' Сейчас необходима другая подробность существования актера на

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

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

133

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

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

Следует нацелить всю нашу программу на процесс восприятия. Это надо воспитывать в артисте с самого начала. Кирпич бросили в воду — и пошла волна... Чем дальше от события идут волны поступ­ков, чем больше артист способен реализовать в физической логике своего поведения способность реакции и воздействия на событие, чем больше его организм готов к восприятию, тем современнее этот артист и тем интереснее на него смотреть. И мыслить действенно надо научить не только режиссера, который просто обязан организовать, выстроить это воздействие на артиста. Но умение действенно мыслить надо воспитывать и в артисте. Прежде всего как способ существования на сцене. ■ . ■ ■;.■■; и ■ $«. .ки-'<Щ:щщ~ №.■

134

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

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

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

Для проникновения в «сердцевину и сущность» принятой к постановке пьесы студентам необходимо расширить свое представление об авторе: читать другие его произведения, знать биографию автора и познакомиться с эпохой его жизни и творчества, заинтересоваться мемуарной литературой, изучить круг авторских интересов, читать критику о нем. Уж я не говорю, как важна может стать встреча с живым автором. Все эти подступы к формированию замысла определяются лидерством, инициативой режиссерской профессии. И опять хочется заострить внимание на эмоциональном «образном» восприятии драматургического произведения.

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

135

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

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

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

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

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

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

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

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

136

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

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

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

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

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

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

О. Я. Ремез

ПЕРЕВОД С ЛИТЕРАТУРНОГО

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Вместе с тем введение Чтеца никак не было уступкой литературе — в его существовании в спектакле, в его вмешательстве в жизнь действующих лиц таилась именно театральная условность. Мы не мо­жем сегодня по достоинству оценить неслыханную дерзость, своеобразие и новизну этого режиссерского решения потому, что видели и слышали множество различных «лиц от театра», Ведущих, Чтецов, Авторов в очень многих и самых разных спектаклях позднейших времен. Ближайшие и дальние потомки легендарного качаловского Лица комментировали действие сценических повестей, вмешивались в происходящие на подмостках события, общались со зрителями и героями спектаклей.

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

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

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

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

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

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

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

II

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

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

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

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

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

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

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

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

— Вставай... Чья череда-то? й)Ъ;

— Микиткина... ^ш.н

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

— Сичас!..

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

146 т1-о>

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

Хвастунишка.

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

Как это?

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

Они пишут?

Пишут».

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

«—Он есть на карточке? .•■•»;;;■-'я.^'г <г-/с;п ■■ т.••.-.■

Кто? ; -,■'..: ■;,;\* к .ц.ч!'.> ,иг<»

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

— Академик Павлов? Вот он». ' «■ -г-

И, по свидетельству автора, «старик долго и серьезно разглядывал

изображение ученого».

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

«— Хлеб-то есть? — спросил он строго.

— Есть. А что?

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

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

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

У кого? — не понял Юрка.

У того академика-то. Одни студенты стояли?

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

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

10\*-2517 \*4^

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

Юрка не стал возражать. Можно было сказать: а студентам»! Яо ов «.не стал говорить. ■ -'

■—Конечно, — согласился он. — Одному плохо». € В чем секрет ясно ощутимой «драматургичности» рассказа Шук-ЯИЩа?

и Приведем теперь мысль В. Белинского полностью: \* «Драматизм состоит не в одном разговоре, а в живом действии разговаривающих одного на другого.

Если, например, двое спорят о каком-нибудь предмете, тут нет не только драмы, но и драматического элемента; но когда спорящиеся, желая приобресть друг над другом поверхность, стараются затронуть друг в друге какие-нибудь стороны характера или задеть за слабые струны души, и когда через это в споре высказываются их характеры, а конец спора становит их в новые отношения друг к другу — это уже своего рода драма».

В том, пожалуй, и различие двух рассказов, что у Горбунова — яркие речевые характеристики, «характерность персонажей», у Шукшина — характеры героев. И притом еще «высказываются их характеры» в споре, и самое главное, этот спор «становит» Юрку и Евстигнеи-ча в «новые отношения друг к другу».

Вот каковы отличия движения характеров от движения тарантаса. И режиссер, переносящий рассказ «Космос, нервная система и шмат сала» на сценическую площадку, прежде всего должен будет стремиться к точному, последовательному, даже скрупулезному изложению именно этого движения, постепенного развития отношения героев, истории о том, как, «желая приобресть друг над другом поверхность, стараются затронуть... слабые струны души», как изменяются их интересы и отношения друг с другом, и тогда это и станет «своего рода драмой».

В инсценировке конфликт и его развитие могут стать даже более четко и точно выстроенными, более ощутимыми, нежели в книге. И от этого рассказ не только не исказится, но окажется «в выигрыше». В «выигрыше» окажутся и студенты, встретившиеся не с пьесой, а с рассказом. Те авторские пояснения, что содержатся в нем и не вмещаются

в прямую речь, заключают в себе ценные сведения о героях (их прошлое, особенности поведения, мысли), а именно такой информации, как известно, лишен текст пьесы. Весь этот «второй план» их жизни не нужно придумьшать (что предполагается при работе над пьесой), он уже задан, сформулирован автором.

Вот и выходит, что не ошибаются учебные программы, рекомендуя студентам сначала рассказ, а не пьесу.

III

Когда профессор А. А. Гончаров предложил студентам своего ре-жиссерско-актерского курса начать работу над рассказами В. Шукшина, он и не предполагал, должно быть, что работа эта впоследствии станет спектаклем, которому суждено оставить заметный след в московской театральной жизни.

В ответ на очередное задание педагога посыпались заявки студентов. Предлагали много, охотно. Рассказы Шукшина, недавно появившиеся в журналах, уже полюбились, пришлись «по душе». Сначала в ход пошли «легко поддающиеся» — много диалогов, одно место действия.

Например, «Операция Ефима Пьяных». О том, как начал тревожить завхоза Ефима старый осколок, пришедшийся в войну пониже пояса, как остерегался Ефим больниц, ибо казалось ему, что унизи­тельная операция пагубно скажется на заработанном послевоенном авторитете.

«Хозяин бани и огорода». О том, как заявился к соседу Николаю «сухой, скуластый» Иван, а тот угостил его такой словесной «баней», упрекая за нерадивость и желание помыться за чужой счет, что, отвесив жадному владельцу огорода и бани «куркуля», немытый, но гордый Иван отправился восвояси.

«Ноль — ноль целых». Как пришел за расчетом к некоему Синельникову, «средней жирности человеку», в совхозную контору водитель второго класса Колька Скалкин, а тот прочел парню лекцию, разразился угрозами, и как не стерпел мужик тихого «бюрократства» и надувательства — облил чернилами новенький белый костюм завкадрами.

«Хмырь». Как ехал курортный автобус, и как приударял в автобусе этом за молодой «здоровячкой» некий Хмырь, и как урезонил его один «огромный мужчина». . . . . •

149

Потом — и те, чгеи$и«ИИВее, где и мест действия побОрПЦВ в диалога — поменьше, ниа^Й 4' ^«Ша!

Они требовали более тщательной и более сложной драматургической «обработки».

Например, «Микроскоп». О том, как солгав жене, что потерял деньги, приобрел Андрей Ерин микроскоп, задумав избавить человечество от зловредных микробов. Здесь режиссеру приходилось воспроизводить течение времени, соединяя несколько эпизодов рассказа в связное драматическое целое.

«Дядя Ермолай». Рассказ о том, как требовал от ребятишек Васьки и Гришки правды бригадир, честный труженик Ермолай Емельянович, как в отчаяние пришел от их упорной и бессмысленной лжи. И тут течение времени, и тут несколько эпизодов, да и авторский голос (воспоминание) нуждается в сценической интерпретации.

«Билетик на второй сеанс». Как допившийся до чертиков завскла-дом Тимофей Худяков принял за Николая Угодника тестя своего и выложил ему заветную мечту прожить жизнь еще раз, ибо первый раз «не вышла» она, прожил ее плохо. И здесь несколько сцен, целое путешествие по жизни Тимофея.

«Срезал». Как доморощенный деревенский философ Глеб Капустин вздумал испытать, «подловить» приехавшего на отдых к матери кандидата наук Константина Ивановича, и что из этого получилось.

И в каждом рассказе в центре внимания режиссера оказывалось главное событие, приключившееся с действующими в нем людьми. По отношению именно к нему определяли они свою позицию и действовали, по выражению А. А. Гончарова, «в адрес события».

И, наконец, в поле внимания оказались рассказы «самые трудные», в которых не сразу угадывался «драматический потенциал». Казалось бы, рассказы «для чтения», специфически литературные, доставляющие множество хлопот режиссеру, ибо для преобразования их в драматическую форму понадобились дополнительные, чисто театральные выразительные средства.

Таким был, к примеру, рассказ «Думы».

«И вот так каждую ночь!

Как только маленько угомонится село, уснут люди — он начинает... заводится, паразит, с конца села. Идет и играет.

А гармонь у него какая-то особенная — орет. Не голосит — орет...»

И вот под эту шалую Колькину гармонь председатель колхоза ДОатвей Рязанцев не мог заснуть и каждую ночь «долго сидел, думал».

«О чем думалось? Да так как-то... ни о чем. Вспоминалась жизнь»...

Проходили чередою перед Матвеем воспоминания. И «ликование души», и беды, и праздники, и горести. Думал он о прожитой жизни и надвигающейся смерти, о прошедшей любви. Да была ли она у него?

Один раз Матвей, когда раздумался так вот, сидя на кровати, не вытерпел, разбудил жену:

«— Слышь-ка! Проснись, я у тебя спросить хочу...

Чего ты? — удивилась Алена.

У тебя когда-нибудь любовь была? Ко мне или к кому-нибудь, неважно».

Пока «тальянил» по ночам Колька, думалось Матвею о любви, о счастье и о смерти. И было «тревожно». И сердился председатель на бедолагу Кольку, на его тальянку, и ругался страшными словами, и грозился исключить из колхоза.

И вот вдруг заглохла тальянка. Женился Колька, «доигрался, бычок».

В ту ночь измаялся Матвей Рязанцев. Хотел он еще чего вспом-\нить о своей жизни, «но как-то совсем ничего не лезло в голову».

Неделя прошла. И не было покоя Матвею. Плохо спал.

«Выходил на крыльцо, садился на приступку и курил. Светло было в деревне. И ужасно тихо».

Так кончается рассказ «Думы».

На этот раз — совсем мало признаков драмы. Вереница мыслей, несвязный, бессонный рой воспоминаний. Чтобы перевести повествование на язык сценического действия, пришлось оживить приви-| девшееся Матвею ночами. Так появился хоровод молодых девушек и \ среди них — молодая Алена, к которой и обращался председатель со .своим чудным вопросом. Понадобилось вывести Матвея из избы, поближе к Колькиной тальянке, и окошко потребовалось — из него вы-|-глядывала то прежняя, то нынешняя Алена... И множество других самых разных режиссерских средств оказались нужны для того, чтобы передать в драматической форме суть рассказа. И при этом проза Шукшина обретала новые качества.

Звучала тальянка. Об этом не только рассказывалось, мы слышали ее на самом деле. И под эти всамделишные звуки на наших глазах, не в прошедшем, а в «настоящем времени», возникали думы Матвея Ря-

151

занцева. И это становилось преимуществом сценического изложения. Так сугубо театральными средствами высвечивалась мысль рассказа.

Как ни различны были предложенные для инсценирования рассказы, как по-разному ни определяли студенты их главную мысль, обнаружилось вскоре, что не только рассказ «Думы», но и многие другие ; рассказы Шукшина «тальянят».

Голосила и пела душа сторожа Ермохи, и «ужасно тихо» было на душе кладовщика Тимохи Худякова из рассказа «Билетик на второй сеанс». И недаром кручинился Тимоха, что «прожил, как песню спел, а спел плохо», и добавлял: «Жалко песня-то была хорошая». Не «талья-нили» малолетние вруны Гришка и Васька, а на стороне бригадира дяди Ермолая была не только справедливость, но и какая-то по-особенному гармоничная, по-земному ладная музыка. И разве ж не 'историей о том, как входили в жизнь Евстигнеича «музыкальные» раздумья, был рассказ «Космос, нервная система и шмат сала»?

А в «Хозяине бани и огорода» непутевый, нехозяйственный Иван так прямо и заявлял, что он сыну баян купил и потому-то именно и не на что ему баню сложить, за что и получил отповедь от соседа — «куркуля» — человека справного и решительно музыку презирающего:

— Иди, музыку слушай, — отсылает он Ивана. — Вальс «Почему деньги не ведутся».

В этой вдруг обнаруженной, нежданно замеченной схожести рассказов, ставшей наглядно ясной именно тогда, когда тальянка стала слышна, а людские характеры начали «высказываться в действии», ничего странного, в сущности, не было.

К. С. Станиславский утверждал:

«Подобно тому как из зерна вырастает растение, так точно из отдельной мысли и чувства писателя вырастает его произведение.

Эти отдельные мысли, чувства, жизненные мечты писателя красной нитью проходят через всю его жизнь и руководят им во время творчества».

Во всех рассказах Шукшина шел яростный спор между «чудиками», у которых «тальянила» душа, и теми степенными мужиками, у которых было много самых важных и необходимых достоинств: и до­статок, и «справность», но которым тальянка была решительно ни к чему. Может быть, здесь и таилась сверхзадача творчества писателя?

И вот это сходство, единство рассказов и стало первым толчком к построению целостного спектакля. I

152

Рж» Некоторые из ранее выбранных рассказов не подчинялись едввой мысли, не содержали подобного спора. Что ж, они и «отпадали». :<\*>;

Значит, сверхзадача или, вернее сказать, та сверхзадача, которая была обнаружена А. А. Гончаровым, и явилась надежным критерием отбора разрозненных рассказов в будущее цельное повествование.

Отпали «Ноль — ноль целых», «Срезал», «Хмырь», отпали и некоторые другие рассказы. Остались те, что были связаны воедино мыслью о «первичности духа», о торжестве тальянки над душевной серостью. Такова была предпосылка построения спектакля. Однако для того, чтобы он состоялся, требовалось не только слить рассказы единой мыслью, но сцементировать их еще и единым сюжетом.

Сюжет этот должен был стать особенным. Ведь никто не собирался выдавать серию рассказов Шукшина за пьесу, объединять их единой фабулой, переплетать судьбы героев. Нет, нужен был такой принцип конструирования, чтоб при слиянии в нерасторжимое целое каждый из рассказов сохранял бы и свою автономию, самостоятельность.

Задача оказалась непростой.

Сначала появился пролог. Где-то на обочине дороги, на окраине села, у околицы, собрались земляки. Песня, протяжная, неторопливая, побуждала к раздумью. И негромко высказывался герой каждого из рассказов. Он раскрывал свое понимание жизни, произнося «самую главную» или, во всяком случае, прямо относящуюся к основному конфликту фразу.

Этому предшествовало задумчивое:

— amp;nbsp; Деревня у нас небольшая, но люди живут в ней разные, — начинал один.

И поддерживали другие:

Характеры...

Характеры...

— Характеры!

Прием этот получал развитие в дальнейшем сценическом изложении. «Заявленные» в прологе персонажи потом и «вели» свои рассказы. Однако такой «запев», «зачин» (в этом виде спектакль показывался на учебной сцене ГИТИСа) не был особенно нов, неожидан, а главное, плохо сплавлял рассказы.

Вот и возникло у А. А. Гончарова желание связать составляющие композицию элементы одним, стержневым рассказом. И такой рассказ

153

счастливо отыскался! Правда, в него пришлось, разумеется, с согласия автора, внести некоторые существенные изменения. И тогда-то он и стал «сквозным» рассказом.

Вот что получилось:

Гражданка Киселева Е. В. подала заявление в суд на своего зятя Веню Зябликова (в рассказе Зяблицкий). Такого-то числа сего месяца Зябликов запер тешу... в уборной! На суде Веня утверждал, что причиной столь жестокой расправы явилось то обстоятельство, что на деньги, отложенные на покупку баяна (изменено по сравнению с рассказом), Киселева Е. В. приобрела себе шубу.

Рассказ этот как нельзя лучше выявлял идею всей композиции. Здесь «борьба за музыку» овеществлялась, обретала, так сказать, вполне материальное звучание. Обнаружилась отличная композиционная возможность. Найдено было главное событие драматического представления. Основой сюжета спектакля стал суд над Веней Зябликовым, по ходу которого могли высказываться «свидетели» — участники других рассказов. Из этих свидетельских показаний формировались и со­став обвинения, и действие пьесы.

История с Веней явилась как бы кассетой, в которую были вложены все остальные.

Я знаю, что такое авторитет! Разрешите мне, — заявлял Ефим Пьяных и принимался рассказывать свою историю.

Одному трудно! — ввязывался в разбирательство дела старик Евстигнеич и доказывал свою мысль с помощью рассказа о космосе и шмате сала.

Когда я бываю дома и прихожу на кладбище помянуть покойных родных, я вижу на одном кресте: «Емельянов Ермолай... Григорьевич», — начинал бывший мальчонка Васька и вспоминал о бригадире дяде Ермолае.

Вполне естественно, что разбирательством происшествия занялся сам председатель Матвей Рязанцев. Он получил право голоса, дабы поделиться с односельчанами своими думами, и, конечно же, «гармонистом Колей» из рассказа «Думы» оказывался тот Веня Зябликов, еще не женатый, еще только ухаживающий за дочкой будущей зловредной тещи своей — Киселевой Е. В.

Каждый рассказ обретал ясную целеустремленность, ораторскую направленность, и от этого сами собой отлетали ненужные в новом контексте слова, оставалось необходимое —проза переплавлялась в драму. \*ил

154

Каждый из рассказчиков доказывал, отстаивал свою точку зрения, ■а сквозь их убеждения еще яснее проглядывала «точка зрения» создагелей спектакля о бунте тальянки против немузыкального благополучия.

Счастливым обстоятельством оказалось и то (вернее сказать, оно ■во многом и подсказало режиссерское решение), что в условиях Малой ■Ьцены Театра им. Маяковского, где был показан впервые, а потом шел ■Ьтот студенческий спектакль, ставший потом постановкой театра, зриигели уже самим своим расположением (амфитеатром вокруг актеров) ■(оказывались участниками судебного разбирательства. Это еще больше ■активизировало действующих лиц и драматизировало повествование. ИСпорили между собой не только персонажи одного рассказа, в спор Цвступали герои разных рассказов, они сражались друг с другом, вербуя ■рсоюзников и наживая врагов в стане зрителей.

В И бывший пролог сохранился — он стал теперь завершением

■спектакля. После того как утихали споры, участники представления

■повторяли еще раз высказанные ими уже по ходу действия главные

рсмысловые фразы.

В И завершалось сценическое повествование:

I — Деревня наша небольшая, но люди живут в ней особенные...

В ч — Характеры... — задумывался один.

И — Характеры, — поддерживал другой.

■ — Характеры! — подытоживал спектакль председатель колхоза. Е Этим словом и был окрещен спектакль — по названию сборника \* рассказов Василия Шукшина. Оно оказалось хорошим названием для

спектакля, в котором «спорящиеся, желая приобресть друг над другом поверхность, стараются затронуть друг в друге какие-нибудь... струны души, и когда через это в споре высказываются их характеры, а конец спора становит их в новые отношения друг к другу».

Сто тридцать мест было в Малом зале Театра им. Маяковского. Сто тридцать человек каждый спектакль принимали участие в разбирательстве дела Вени Зябликова.

Однажды среди зрителей оказался и Василий Макарович Шукшин. В конце спектакля артисты преподнесли ему букет из красных георгинов. Он неловко кланялся, не зная, как освободиться от цветов. Положил их на поленницу (деталь декорации спектакля), вернулся на место. Зрители и артисты продолжали хлопать.

— Видимо, требуется что-то сказать, — раздался голос Шукшина, и вдруг наступила тишина.

И тогда, обращая\* к с^диггам-актерам, Василий МакцкжВИ сказав всего два слова: Шад$йй№— Шибко понравилось!

Спектакль «Характеры» на режиссерско-актерском курсе А. А. Гончарова стал первым опытом создания спектакля-альманаха из инсценировки прозы на учебной сцене ГИТИСа. Органическая связь рассказов естественно определилась единством сверхзадачи творчества В. Шукшина.

Через несколько лет на режиссерском факультете появился второй театральный альманах, на этот раз составленный из прозаических произведений разных авторов. Предложенные и инсценированные студентами рассказы и отрывки из повестей Ч. Айтматова, Ю. Трифонова, В. Кондратьева, Е. Носова, У. Сарояна оказались связанными единой темой: человек должен помнить и любить прошлое своего народа, быть верным памяти погибших на войне, сыновнему долгу, не забывать о корнях, связывающих его с родной землей. Так возник спектакль «Откуда я родом», вновь подтвердивший не только педагогическую ценность работы над инсценировками, но и наличие в этом способе обучения театральных возможностей, реализация которых сближает учеб­ную аудиторию с профессиональной сценой.

Б. Г. Голубовский

ЧЕЛОВЕК В ПРОСТРАНСТВЕ

Область работы режиссера с актером — решающая часть обучения. Конечно. Но есть еще и собственно режиссура, развитие постановочных способностей студента. И тут первая, может быть, по важности проблема — развитие пространственного воображения.

Проблема сценического пространства всеобъемлюща. В конечном итоге она решает в образной форме мысль режиссера, всего творческого коллектива. В ней сосредоточены все компоненты спектакля — актерское исполнение, мысль сценографа, звуковое решение, ибо именно в пространстве зритель комплексно воспринимает сверхзадачу спектакля. В решении пространства выявляется дарование режиссера, его умение конкретно, образно решить композицию спектакля. »учд« $

156

Многоплановость проблемы мы ограничиваем двумя аспектами: |- человек в пространстве и сценография и пространство. Это достаточно [искусственное расчленение, но иначе невозможно добраться до сути. I Впрочем, в любой попытке заняться более подробно отдельной проблемой театрального искусства таится такая опасность. Истинная суть театра (как и любого вида искусства) в комплексности, единовремен-ности, слитности всех элементов. Поэтому заранее отметаю возможные претензии к тому, что некоторые важные вопросы остаются «за кадром».

Задача данной работы — попытаться разобраться в том, как педагог может помочь молодому режиссеру осознать важность проблемы пространства и подсказать пути овладения ею.

Нам, педагогам и режиссерам профессионального театра, приходится сталкиваться с некоей закономерностью в работах молодых режиссеров, которую вряд ли можно назвать принципиальной. Это пренебрежение к решению пространства, некий общий штамп современного спектакля, освобожденного от оформления, примет быта и эпохи, атмосферы действия, в котором актер лишен возможности определить реалии своего сценического бытия.

Один из крупнейших режиссеров и театральных педагогов Николай Васильевич Петров рассказывал нам, тогда еще студентам ГИТИСа, как он начал учиться режиссуре. «Это можно сделать только в Художественном театре», — заключил он свой рассказ. А дело было так. Вспомнив опыт одного режиссера, который придумал выгородку декораций, Петров решил склеить несколько макетов разных пьес и с ними явиться на экзамен. Он тогда интуитивно понял, что главное в профессии режиссера — пространственное видение и воображение, ощущение сцены. Макеты, предъявленные им и его товарищем С. Вороновым, заинтересовали Вл. И. Немировича-Данченко и всю комиссию, и молодые люди бьши приняты в группу сотрудников Художественного театра. Практики обучения режиссуре тогда не было нигде, и, ища пути в новом деле, Немирович-Данченко определил в качестве одного из первых заданий работу будущих режиссеров в макетной мастерской с художниками (безусловно, при этом не снимался вопрос работы с авторами, посещение репетиций и т. д.).

Одним из интереснейших «учебных» моментов была встреча с Гордоном Крэгом, создававшим макет постановки «Гамлета». «Мы должны были решать, как правильнее выгородить ширмы на сцене и

ж 157

как расставить источники света», — вспоминал Петров. Только он выклеил для «Гамлета» сто сорок четыре макета.

Но все же наиболее значительной была работа над «Братьями Карамазовыми». Ученики режиссерского класса разрабатывали планировки и искали пространственно образное решение каждой сцены в спектакле. «Должен сознаться, что работа над макетами для «Гамлета» принесла нам известную пользу. Она приучила нас внимательно относиться к пространственному решению сцены. А уметь решать пространство, исходя из конкретного содержания картин, и, что самое главное, уметь найти гармонию соотношения этих пространственных решений во всем спектакле — для режиссера является очень важным. Этому мы научились, реализуя в макетах замыслы Гордона Крэга. И какова же была моя радость, когда через неделю, просматривая наши новые предложения, Владимир Иванович утвердил один мой макет для сцены «Не ты». Мостки тротуара на первом плане. Из левой кулисы, параллельно рампе, — забор до половины сцены. Фонарный столб с керосиновым фонарем — на середине и оттуда поворот тротуара в глубь сцены».

Конечно, в ГИТИСе, как и в других институтах, имеющих кафедру режиссуры, есть курс сценического оформления, рассматривающий исторические, эстетические и технические вопросы. И тем не менее я считаю, что нельзя забывать уроков Немировича, и поэтому предлагаю студентам ежегодно, начиная со II курса, самостоятельно (подчеркиваю это) выклеивать макеты или, как теперь говорится о рабочем макете, подрезки будущего спектакля. На 80 процентов это будут беспомощные работы, которые совершенно не нужно выставлять на всеобщее обозрение. Но только через собственный опыт, «своими руками» студент сможет ощутить пространство, понять масштаб. Для таких работ достаточно внутрикурсового обсуждения. Позже, на III курсе, студенты встретятся, как это уже стало традицией, со своими коллегами из художественного института им. Сурикова или с учащи­мися постановочного факультета Школы-студии МХАТ. Но тогда будущие режиссеры будут давать более профессиональные, точные советы, опираясь на собственный (иногда горький) опыт II курса.

Замечательная книга английского режиссера Питера Брука «Пустое пространство» своим названием смутила умы многих режиссеров, падких на сенсацию и к тому же не знающих сценическую практику автора. Многие поняли его буквально. От этого пошли многие беды.

158

Брук говорил о пустом пространстве сцены, которое нужно заполнить. Пустое пространство — как пространство для будущего спектакля. Кинорежиссер Александр Довженко говорил, что ставит свои фильмы сперва на белой стене — в своем воображении. А потом уже заполняет полотно экрана фильмом, снятым по нафантазированному на стене.

В квартире-музее известного художника П. Корина меня потрясло огромное белое полотно, занимающее целую стену. А вокруг него эскизы — заготовки для будущей картины. Это портреты священнослужителей, набожных стариков и старух, кузнецов, мастеровых, нищих, бояр и т. д. С такого видения будущего воплощения замысла в пустом пространстве начинается все.

Если вернуться к практике Брука, то она подтверждает необходимость создания насыщенного сценического пространства. Своды и арки в «Гамлете». Листы ржавого железа, деревянные скамьи в «Лире». Батут, заменяющий планшет в «Сне в летнюю ночь», благодаря которому люди не ходили, а как бы летали в сказочном мире. Реальная таверна с земляным полом в «Кармен» и т. д. Все это примеры яркой и лаконичной образности.

Жан Вилар, создатель знаменитого французского Национального народного театра, часто называл его «Театром одного стула» и с юмором рассказывал о том, как актеры вымаливали у него стул, стол или какую-нибудь еще деталь для оформления сцены. Он шел им навстречу, лишь когда все — и он, и актеры — понимали насущнейшую необходимость такой детали или предмета для развития действия. Самое интересное, что в подавляющем большинстве случаев такая деталь была запланирована самим Виларом и даже уже изготовлена! Но здесь мы затрагиваем проблемы лаконичности, отбора, которые не входят в данный момент в круг наших интересов.

Говоря о пространственном решении, я отнюдь не подразумеваю точного воплощения авторских ремарок.

Не так уж легко на любой сцене осуществить, например, такое авторское указание: «Двор: направо от зрителей крыльцо хозяйского дома, рядом дверь в комнату, где живут приказчики; налево флигелек; перед ним звено забора, перед флигелем кусты, большое дерево, стол и скамья, на заднем плане ворота». Простая ремарка А. Островского к 1-му действию «Горячего сердца». А вот и 3-е действие: «Площадь на выезде из города. Налево от зрителя городнический дом с крыльцом; направо арестантская, окна с железными решетками; у ворот инвалид-

159

ный солдат; прямо река и небольшая пристань для лодок, за рекой сельский вид». А прочитайте ремарки Горького или Бернарда Шоу! Настоящие «стихотворения в прозе», самостоятельные литературные произведения. Воплощать их не только очень сложно, но часто и нет необходимости. А вот изучать авторские ремарки обязательно нужно, ибо в них заключено авторское ощущение быта, атмосферы.

Скупость ремарок Шекспира глубоко обманчива, как это было неоднократно отмечено. Прежде всего, автор их никогда не писал, потому что фактически являлся сценографом своих произведений. Известны условия шекспировской сцены, ее этажность, деление и пр. Доказана вредность архитектурных и живописных излишеств в шекспировских постановках. Но нужно ли отказываться от всех достижений режиссуры и сценографии мирового театра, проявившихся в последующие после «Глобуса» годы, чтобы оправдывать условиями театра Шекспира свою лень и отсутствие фантазии?

Интересны воспоминания театрального художника Александра Тышлера о том, как однажды к нему пришел молодой режиссер и стал рассказывать замысел будущего спектакля. Об оформлении сказал коротко: «Мне на сцене ничего не нужно!» «Молодой человек, — ответил ему Тышлер, — вы явились не по адресу. Я всю жизнь посвятил тому, чтобы на сцене было что-то обязательно нужно...» Потому, когда студент или режиссер говорят сакраментальную фразу: «Мне на сцене ничего не нужно», — необходимо сразу же сказать: «Тогда уходите. Что здесь делать, если вам ничего не нужно!?».

Право на пустую сцену, освобожденное пространство можно заслужить только долгими, упорными поисками, отказом от лишнего во имя необходимого. Проблема отбора — одна из важнейших проблем в театре. Меня, человека мало сведущего в промышленности, поразил смысл термина «обогащение руды». Оказывается, это означает освобождение руды от примесей и шлаков.

Пустота должна быть подчеркнута, выделена. Иначе она будет просто пустым местом. Как, например, создается ощущение солнечного дня? Никаким светом нельзя залить сцену так, чтобы дать ощущение слепящего солнца. А если сцену затемнить — в комнате закрыты шторы, ставни или действие проходит в тени деревьев, — то один луч, пробивающийся через темноту, создает требуемое ощущение. Тишина также подчеркивается звуком — лаем собак, гудком паровоза, шумом мотора самолета, криком, звучащими вдали. -щ

160

Ложно понимаемая условность приводит к замене художественности, образности бедностью, штампом, прикрывающими в лучшем случае — бездарность, в худшем — лень, декорированную красивыми : словами.

Должен ли режиссер ставить перед собой задачу воплотить атмосферу эпохи, ее приметы, или он удовлетворится лишь произнесением текста в нейтральном пространстве? Если такая задача стоит, то после изучения исторических документов (если это классика или историческая пьеса современного автора) идет отбор деталей, воссоздающих дух времени. Но, пожалуй, при постановке пьес, рассказывающих о сегодняшнем дне, работа оказывается еще более трудной, требующей большего таланта и наблюдательности. Ведь приходится внимательно всматриваться в окружающую действительность, угадывать в обычных, знакомых формах нечто новое, острое, неожиданное. Как пример исторического спектакля вспоминаю, как Н. М. Штраух играл в Московском театре Революции царя Шуйского в спектакле «Иван Болотников». Ему очень помогло увиденное в доме Бориса Годунова, сохранившемся в Москве около Красной площади. Для того чтобы войти в горницу, нужно обязательно наклониться, чтобы не удариться головой : о низкую дверную притолоку. А так как дверей в доме много, то у Шуйского-Штрауха появилась как бы пританцовывающая или ныряющая походка. Человек, входящий в комнату-покой боярина, вынужден оказывать почтение хозяину. Вот будущий царь и выныривает, вытанцовывает свою будущую корону.

Действие, проходящее в древней Греции или в Риме, связано с колоннами, ступенями, подножиями памятников, храмов. Д. Алексидзе рассказывал, что когда А. Попов посмотрел его спектакль «Царь Эдип», то сделал замечание, что ступени слишком высоки и поэтому актер должен делать один лишний шажок, чтобы подняться на следующую ступень. Это сбивало монументальность образа, четкость проходов — ощущение пространства.

Режиссер решает образ сцены — этим он решает пространство. Когда мне пришлось ставить «Ромео и Джульетту» в первый раз, то сцена обручения влюбленных по традиции проходила в келье монаха. Так указано в ремарке, неизвестно, кем и когда написанной! У нас была «настоящая» келья монаха в монастыре — закрытое, тесное про-I странство, влюбленные были скрыты от всего мира. Не было ясно, почему так быстро проходит сцена: ведь Ромео и Джульетта в келье

11-2517 161

были в полной безопасности. При дальнейшей работе над пьесой я, изучив материалы, уточнил, что же такое исповедь. Выяснилось, что исповедь, о которой говорит Ромео кормилице, должна проходить в храме, в маленькой исповедальне, приютившейся где-то у стены. Тогда художник В. Л. Талалай и я решили открыть всю сцену для создания храма, поставив исповедальню на первый план, как бы у четвертой стены. Таким образом, Ромео и Джульетта венчались как бы на глазах у всей Вероны — враждующих родителей, герцога, слуг, горожан, друзей — Меркуцио и Бенволио, врагов — Тибальда. На всем пространстве сцены шла жизнь горожан, а среди них вершилась судьба молодых влюбленных, бросивших вызов обществу, связанному предрассудками.

Два разных решения — два разных спектакля, два ошущения пространства.

Где режиссер увидит центральные, ударные моменты спектакля, главные сцены, в которых образно реализуется сверхзадача спектакля? Где будет Гамлет читать свой монолог «Быть иль не быть?» На скале, нависшей над бурным морем, как в фильмах Лоуренса Оливье и Г. Козинцева? Вжавшись в огромные бревна крепостных ворот, как бы распятью на них, как в спектакле Ленинградского театра им. А. С. Пушкина в режиссуре того же Г. Козинцева? За кухонным столом, держа в руке пивную кружку, как в Театре им. Вахтангова в постановке Н. Акимова? Выйдя со сцены в самый центр зрительного зала и усевшись на ступеньки около случайных зрителей, обращаясь непосредственно к ним, своим согражданам и современникам, как в лондонском театре «Русалка» в постановке Бернарда Майлса?

Можно продолжить перечень таких своеобразных и закономерных для данного замысла режиссерских решений и нафантазировать еще такое же количество. Каждый замысел — новое ощущение, новое решение пространства.

Где проходит первое свидание — «сцена у балкона» — Ромео и Джульетты? Какой это сад? Наподобие версальского, ухоженного и холодного? У гладкой стены, увитой плющом, виноградными листьями? У балкона, как бы повисшего в воздухе, парящего, как на крыльях любви? Мне представляется, что дом Капулетти находится в глубине запущенного сада, впрочем, даже не сада, а просто огороженного камнями куска леса, и Ромео, видя вдали на балконе слабый огонек свечи Джульетты, продирается к ней через заросли, разрывая свое платье в

162 . ше-и

клочья. Так он и появляется у балкона с ранами от веток на лице, груди и руках: первое свидание — первая кровь. Может быть, такое решение для кинофильма, но если подумать, то можно воплотить и на сцене.

Первые видения режиссера при чтении пьесы — пространственные видения. Каждый студент должен научиться не просто видеть будущий спектакль с определенными ограничениями сцены, помещения и даже сметы. Нельзя сразу начинать заказывать игровые точки, решать технические проблемы. Для свободного ощущения пространства нужно не ограничивать свою фантазию ничем. Я считаю очень полезным упражнение для студентов, когда они пишут «романное» изложение жизни героев пьесы. Они должны увидеть реальную (пусть самую фантастическую) жизнь, понять условия существования действующих лиц, предлагаемые обстоятельства, данные автором в самом широком масштабе.

Отбор необходимого — следующий этап работы. Вряд ли в наши дни может появиться спектакль, в котором режиссер ставит перед собой задачи точного воспроизведения быта. Но для того чтоб отказаться, нужно очень хорошо знать. Такова диалектика творчества. Не зная — легко отказаться, но еще легче потерять многое.

Режиссеры с большим опытом легко читают эскизы и даже черновые почеркушки, наброски художника. Для этого нужны не только технологические знания, но и изобразительная культура, и главное — развитое пространственное видение. Это чувство воспитывается и развивается. В частности, этому помогает изучение эскизов театральных художников под руководством мастера.

Выклейка макета — одно из наиболее результативных занятий. Это первый шаг к конкретному решению замысла... Студенты, которым «ничего не надо», сразу ощущают неловкость перед пустым пространством, теряют свою безапелляционность. Но скольких еще не посещает это чувство неловкости, оказывающееся в дальнейшем спасительным! Нужно сознаться, что многие руководители театров, гостеприимно предоставляющие возможность нашим вьшускникам ставить свои дипломные спектакли, отмечают, что именно работа с художниками, ощущение пространства и в макете, и в мизансценировании, расположении актеров на сцене является ахиллесовой пятой многих из них.

На сцене масштаб может быть определен только через человека. Чувство масштаба оставляет иногда даже опытных людей. Помню, как

П\*-2517 163

в Театре им. Н. Гоголя молодой художник, работавший под руководством более опытного мастера сценографии, показал эскизы, которые всем понравились. Но при перенесении на сцену они оказались настолько несоответствующими реальным требованиям соотношения человека и оформления, что премьера была сорвана. По замыслу художника, один из вариантов оформления спектакля «Заговор императрицы» показывал исторические события как бы через музейную экспозицию. Действующие лица выходили из рам «оживших» картин, и вот эти самые рамы, являющиеся единственным обрамлением сцен, дающие предлагаемые обстоятельства, в которых стояла мебель, должны были действовать герои, оказались меньше человеческого роста! Непрости­тельный промах и для меня, принимавшего эти эскизы.

Эдип стоит у колонны. Какой она должна бьпъ величины? Если художник и режиссер возьмут ее в натуральную величину, то колонна или не войдет в зеркало сцены или окажется незначительной. Уйдет контрастность, величие образа. Очевидно, на сцене нужно поставить только основание колонны, тогда зритель дорисует своей фантазией ее целиком. На сцене сразу появится монументальность.

Принцип «часть вместо целого» удивительно помогает сохранить точность обозначения места действия, времени. Вместе с тем лаконичность художественного изображения может бьпъ более значительной, чем исчерпывающая сценическая информация.

В спектакле МТЮЗа «Кукла Надя и другие» В. Коростылева художник В. Зайцева предложила оригинальное решение. Пролог спектакля проходил в обыкновенной комнате, где жил обыкновенный человек — хозяин комнаты. И были игрушки, валявшиеся на полу, на стульях, на диване. Остальное действие пьесы (кроме финала, возвращавшегося к обстановке пролога) строилось как бы с точки зрения оживших игрушек. Среди них их бывший хозяин становился таким же маленьким, таким же игрушечным, жившим с ними в одном мире, среди огромных вещей, которые представлялись им необыкновенными.

Как же достичь убедительности такого перевоплощения, такого контраста? Эту трудную проблему художник решила через контрасты масштабов. «Размер» актеров, их рост менялся в зависимости от масштабов мебели. В кукольных сценах были сделаны такие же, как и в прологе, столы, диван, стулья, буфет, письменный стол, но только огромных размеров. Вернее, зритель видел лишь фрагменты мебели. Остальное уходило куда-то ввысь или в стороны, в карманы сцены. Чело-

164 ХМ1--Ц

век оказывался маленьким, а куклы вырастали, приобретали «нормальные» размеры.

В Человек, находящийся у основания египетской пирамиды, — пигмей. Стоя у первого этажа нью-йоркского небоскреба, чувствуешь себя ничтожеством, пылинкой. И, наоборот, входя в мазанку, низенькую горенку, почти упираясь головой в потолок, чувствуешь себя вершиной мироздания, великаном.

Образное решение сцены— это решение пространства. Когда Н. И. Горчаков фантазировал о воплощении образа дома Огудаловой в»Бесприданнице», ему представлялся «табор», из которого стремилась вырваться Лариса. Впрочем, он его называл не табором, а попросту публичным домом под началом респектабельной дамы: уголки для свиданий, занавесочки, отделяющие ниши для свидания, уединений после застолья, — вроде и на людях и наедине. Лабиринт занавесок, будуаров. Когда разгуливаются, со стены снимают огромный ковер и бросают на пол.

Пространство таит в себе конфликт. Вот, например, спектакль»Последние» Горького всегда оформляют как некую клоаку, темную изловонную, почти как «На дне». Только мебель побогаче. В берлин-

Веком «Немецком театре» эту пьесу оформили в мажорно-светлых торнах: карельская береза, огромные окна, заливающие комнаты зимним солнечным светом. Ведь держат этот дом богатые (пусть в прошлом) люди. Вкус-то у них есть! И тем страшнее контраст.

I В фильме Ю. Райзмана «А если это любовь?» по сценарию дейст-Ьвие происходит в районе, отдаленном от центра, типично окраинном мещанском муравейнике. И живут там люди дремучие, со страшными взглядами. Режиссер перенес действие в новый район, только что отстроенный: прекрасные квартиры, вполне современная школа. Но люди не оставили старые взгляды в старых домах. И стало очень остро, очень жгуче, очень современно!

™ У кинематографистов есть термин «освоение декораций». На первый взгляд, это вопрос технический, а по сути — глубоко творческий. Обживание декораций нужно актерам. Они привыкают к своей квартире, кабинету, окопу, кабине самолета, улице. Пространство становится своим. Освоившись, они помогают режиссеру и оператору в поисках точек съемки, ракурсов.

А что обживать на пустой сцене? Все равно, что гулять ночью по пустырю. Там хоть страшно: вдруг кто-нибудь выскочит из темноты. А тут даже не страшно.

Актер входит на сцену. Действующее лицо появляется там, где ему предстоит действовать, мыслить, страдать, радоваться. Вхождение в атмосферу спектакля важно не только для актеров, но и для зрителя. В Театре на Таганке в спектакле «Деревянные кони» по Ф. Абрамову зрители входили в зрительный зал через деревенские сени, проходили по тряпичным коврикам, видели настоящую утварь, предметы деревенского быта, склоняли голову, чтобы не удариться о низкую притолоку. В спектакле МТЮЗа «Загорается маяк» юных зрителей, пришедших на спектакль, у входа встречали дежурные члены пионерских дружин в парадных формах. Вместо звонков звучали сигналы фанфар. В гардеробах тоже дежурили пионеры, в фойе принимали младших школьников в пионеры — была выстроена торжественная линейка. По стенам были развешаны школьные стенгазеты, юмористические листки с фельетонами и карикатурами. Все это создавало для зрителей атмосферу жизни и спектакля.

В Театре-студии И. Шайны в Варшаве действие спектакля «Реплика» начиналось еще на улице. Зрителей долго не пускали в театр, потом мы шли по черной лестнице на чердак — основной зрительный зал в этот день не работал. На лестнице были разбросаны старые башмаки — детские, мужские, женские самых разнообразных фасонов. Мы переступали через них, наконец входили в чердачное помещение, устроенное как примитивный зал: несколько обыкновенных скамеек вдоль стен, а в центре груда хлама — манекены, консервные банки, обломки мебели, земля, цветочные горшки. Мы настораживались, театр вводил нас в тревожную атмосферу.

Настоящий писатель всегда создает атмосферу жизни. Действие романа А. Мердок «Дитя слова» проходит в туманном, промозглом Лондоне. Никто не может согреться. Зябнут не только руки — про­зябло все существо человеческое. Как только люди входят в помещение, то первое стремление — согреться, вернее, отогреться душевно и физически, потому что и на душе промозгло. Поэтому так уютно в доме, есть камин, который раньше топился углем, а теперь заменен на электрический.

Эмиль Золя удивительно комплексно создавал атмосферу в своих романах, обычно называвшихся натуралистическими, а по сути дела — глубоко реалистических, со значительным влиянием символизма. Сплав цвета, света, запахов, звуков, пластики, обстановки, природы, мебели, костюмов полностью подчиняет себе в образном напоре.

166

I Предлагаемые обстоятельства, создаваемые Золя, были не просто реа-рлистическими, они были предельно образными. Вспомните, например, как в «Накипи» подонок Дюверк стреляется сидя на стульчаке? Безжалостная смерть! Необычной силы образ! Можно напомнить и смерть императрицы Екатерины Великой — в сортире. Приговор истории! I Именно решение пространства создает атмосферу. В американском фильме «Вся президентская рать» действие происходит в редакции крупной вашингтонской газеты. Огромная комната, наполненная бесчисленным множеством письменных столов, на каждом из них маленький телевизор. Репортер создает хронику и ни на ми-иауту не выключается из ритма жизни, из последних новостей. Два репортера диктуют машинистке разоблачительный материал о знаме-Ёнитом Уотергейтском деле, а на экране телевизора, стоящего на их столе, изображение Никсона, произносящего клятву перед выборами ' на новый срок президентства свято блюсти конституционные обязанности.

В романе Сергеева-Ценского «Севастопольская страда» есть великолепная сцена артиллерийского обстрела севастопольских домов. Семья офицера сидит в саду и пьет чай. Раздается оглушительный артиллерийский разрыв снаряда: «Это, кажется, у Микрюкова в саду упало». Другие даже не посмотрели в ту сторону. У Микрюкова, так у Микрюкова упало ядро. Ведь не у них же. «Только, Капочка, родная... нельзя ли, милочка, мне покрепче...»

Как поставить эту сцену без идиллической обстановки загородного воскресного чаепития?

Два московских театра — им. ВЦСПС, руководимый А. Диким, и Театр им. МГСПС (нынешний им. Моссовета) — поставили пьесу К. Финна «Вздор».

Спектакль Театра МГСПС (режиссер А. Винер) был лирическим и светлым. Тема «Вздора» (инженер Ногтев тоскует по настоящей любви и принимает за нее пошлый романчик с мещанкой Звонковой, но вовремя берется за ум и женится на прекрасной девушке, работающей вместе с ним) была решена со снисходительной усмешкой. Весна, обозначенная автором в ремарке, была передана через грандиозную апли-кативную сирень во весь задник. Одна из решающих сцен — свидание со Звонковой — проходила в очаровательном уголке парка на берегу Москвы-реки, опять же под кустом сирени, под аккомпанемент чудесного вальса. Режиссер и художник Б. Волков выгородили на сцене

уютное гнездышко любви. «ВеетадшяикЖбШба!»—г#всклицал Йог-тев, упиваясь своим счастьем, ««на: м№?ад,?ч«,,.1№ч ■\*> . з\*ж»Н1

В Театре ВЦСПС при просмотре этой же сцены А. Д. Дикий потребовал ее доработать, доведя до любовного накала свидания у балкона «Ромео» и «Джульетты». «Но ведь это комедия!» — воскликнули актеры и режиссер Б. Тамарин, показывавший свою работу. Дикий, не пускаясь в объяснения, повторил свою просьбу и начал работать с массовкой.

Художник А. Босулаев тоже показал на сцене весну, только очень раннюю, мартовскую, когда снег сошел еще не до конца. На голых сучьях деревьев еле-еле заметны набухающие почки. Но все же весна! Воскресный вечер. Бульвар полон народа. (Кстати, наблюдательность режиссера: оформление представляло почти точную копию бульвара Чистые пруды, около которого находился Театр им. ВЦСПС, занимавший помещение нынешнего «Современника».) Няни с детскими колясочками, пенсионеры, гуляющие пожарные и матросы, солдаты, бульварная шпана в модных в то время «капитанках» и широких клешах и т. д. и т. п. Все места на скамейках заняты, и, когда приходят Ноггев и Звонкова, им негде сесть. Свободна только одна скамейка, за которой находится общественная уборная (железная будка, в которой видны ноги входящих). Актеры вынуждены были сесть на эту скамейку и начать свою сцену. А в это время по знаку Дикого в уборную вбегали изнемогающие прохожие и через несколько секунд медленно, облегченно выходили. Чем страстнее шло объяснение влюбленных, тем сатиричнее звучала сцена, разоблачающая с беспощадной злостью мещанский вздор, которым наполнена голова умного и хорошего человека. Это было образное решение пространства, подсказывающего способ существования, раскрывающего режиссерскую сверхзадачу.

Удивительное по емкости решение образного пространства дает Джордж Стреллер для «Вишневого сада». Все иначе, чем мы привыкли. И все по Чехову. Комната в первом акте: «она теперь как пустая просторная прихожая, но в ней должны быть следы того, что когда-то она была детской. Какая-то мебель, оставшаяся нетронутой, точно такой, как была в прошлом, а дети за это время успели состариться.

Две парты—маленькие, белые. Тут дети, брат и сестра, делали уроки. С трудом, согнувшись в три погибели, они (Раневская и Гаев) втиснутся за парты и вот так вот, сидя, будут продолжать разговор». От точного пространства — глубокое проникновение во внутренний мир героев.

168

В ГИТИСе в 30 — 40-е годы блестящий знаток живописи Н. М. Та-рабукин не занимался со студентами историей искусств, запоминанием дат. Все обязательные факты он отдавал на самостоятельное изучение. На занятиях анализировал картины, стараясь включить слушателей в этот процесс с точки зрения композиционного построения, мизансцены, выражавшей взаимоотношения действующих лиц, — пространства в произведении живописи. Его коньком была диагональная композиция. Ее он считал высшим достижением режиссуры. Упоенно разбирал спектакли Мейерхольда и других мастеров с позиций этой диагонали. Диагональ дает естественность положению актера на сцене в самых выразительных ракурсах. Самое выгодное положение в диалоге — диагональ, дуэльная мизансцена. (Вспомним излюбленную мизансцену в кино —«восьмерку»). Диагональ дает максимальное расширение пространства, она самая длинная линия протяжения на сцене. Н. В. Петров давал практические советы молодым режиссерам: «Если вам нужна гениальная мизансцена для решающего куска, а она не получается, то стройте диагональ, она всегда выручит». В такой композиции важно все пространство подчинить диагонали — мебель, фон, стены. Иначе получится композиционная несуразица — темперамент диагональной мизансцены и нейтральный, бесстрастный фон.

Н. М. Тарабукин показывал процесс работы И. Репина над пространством «Ареста пропагандиста», менявшего количество фигур, размер комнаты, добиваясь наибольшей выразительности. Он раскрывал истоки блистательной мизансцены с лесом копий партизан в «Командарме 2» И. Сельвинского у Мейерхольда из «Сдачи Бреды» Веласкеса. Он приучал не заимствовать композицию, а понимать ее сущность.

Мы часто цитируем известные картины, вызывая этим нужные ассоциации. В «Жизни Клима Самгина» в Ташкентском театре русской драмы были введены живые картины — заставки перед актами: бурлаки тянут баржу под «Дубинушку», баррикада с красным флагом, Ленин на броневике и уползающий в сторону Клим Самгин. Это наивно-иллюстративное использование живописи чуждо образному решению.

Появилось слишком много расхожих ассоциаций. Предложите, например, в любой ситуации ходить по кругу группе людей, заложив руки за спину, и всем сразу станет ясно, что это заключенные в тюрь­ме по Ван-Гогу. Есть более интересные ходы. Так, например, цитата может быть иронической: на собрании запорожцы пишут письмо, актриса сидит у кабинета главного режиссера в мизансцене васнецовскои

Аленушки. Так, А. Лобанов предлагал Губину и Нестрашному («Дости-гаев и другие» Горького) принять мизансцену памятника Минину и Пожарскому.

Мастер курса, педагог по режиссуре обязан пойти со своими уче-

4 никами в Третьяковскую галерею, Музей им. А. Пушкина, и не раз! Такие экскурсии должны быть уроками практической режиссуры. Очень важно устраивать на занятиях коллективные разборы произведений живописи. Как интересно, например, провести сравнительный анализ одного сюжета — тайной вечери, разработанного хотя бы тремя художниками (их было значительно больше), — Леонардо да Винчи, Филиппе Литти и Сальватора Дали. Одно пространство, один сюжет,

{ одни и те же действующие лица, а как различен подход к решению ■— пространства! Картины Сурикова и Ван-Гога, Репина и Матисса, Пет-рова-Водкина и Дали, Волкова и Гойи — трудно перечислить все возможности для таких занятий. Так же интересны и плодотворны посещения мастерских художников, раскрывающих перед студентами суть их творческого процесса.

Актеру очень важно, в какой среде он действует, на каком диване он сидит, по какому полу он ходит. Серафиме Бирман помог жить в доме Вассы Железновой блестящий паркет, созданный художником В. Шестаковым. Это был огромный пандус на все сценическое пространство. Актриса ощущала себя на этом полу, как на пьедестале. Она была величественна и значительна, чувствовала себя хозяйкой не только своего дома, но и всей России. Это был не общетеатральный планшет, а нечто конкретное, вводящее актера в иную жизнь, заставляющее всем существом, ногами почувствовать иную действительность. Итальянский режиссер Джордж Стреллер покрыл планшет для «Короля Лира» черной дышащей массой — то ли грязью, то ли болотной трясиной, в которой вязли ноги, так же, как вязли люди, судьбы. Можно вспомнить охлопковскую «Лодочницу» с бассейном на сцене, над которым так старательно измывались околотеатральные критики. Разве можно было заподозрить неистового Охлопкова в подражании постановке «Рычи, Китай» в Театре Мейерхольда? Николай Павлович почувствовал необходимость, как он рассказывал, дать предельную натуральность и вместе с тем поэтичность действию. Сделать природу активным действующим лицом: то спокойной и лиричной, то взволнованной и гневной, то страдающей. Хотел, чтобы вода стала живой, так как равнодушный пол сцены не может стать живым. Хотел, чтобы вода

170

бурлила, отражала свет луны, вспышки выстрелов, зарево пожара. Мо-ясет быть, на ограниченной площадке не удалось воссоздать великую Волгу, но направление поиска понятно.

Разработка сценического планшета стала одной из важных задач сценографов. В американском спектакле «Трамвай «Желание» в Луисвилле пол засыпан гравием, шуршащим при шагах. В «Птицах» (греческий спектакль по Аристофану) пол покрыт песком. Я уже вспоминал о батуте у Питера Брука в «Сне в летнюю ночь». Таких примеров можно привести великое множество.

Решение планшета, то есть пространства, и в ломке пола. Н. В. Петров и художник Н. П. Акимов стремились создать для «Страха» А. Афиногенова некий публицистически-трагический постамент. Для этого был построен очень крутой пандус, уходящий в глубину сцены, сразу поднимающий актеров «на котурны». Выглядел макет чрезвычайно эффектно, но действие всех сцен проходило в основном в доме профессора Бородина, на заседаниях ученого совета института. Актер И. Певцов никак не мог примириться с такими предлагаемыми обстоятельствами и не соглашался «жить» в такой квартире. Но вдруг он пришел на репетицию и начал великолепно репетировать. Оказалось, что он оправдал для себя этот пол тем, что дом построил его родной брат, известный архитектор, но большой чудак.

В моей практике сложилось так, что несколько спектаклей подряд шли на покатом пандусе, занимающем почти всю сцену, а оформление ограничивалось одной-двумя деталями, определяющими место действия. Дань моде?! Каждый спектакль порознь пользовался успехом и имел свои определенные достоинства. Но для меня стало ясным, что я повторяюсь в пластической композиции, что, несмотря на то, что «Заговор императрицы» отнюдь не походил на «Обманщиков» Карне или на «Землю» Н. Вирты, они, в сущности, были одинаковыми по способу актерского существования. Актеру было сложно, одиноко в таком пустынном пространстве, а мне было все труднее строить мизансцены, не имея опорных точек.

Как действующее лицо, актер соотносится со средой, с другими актерами, поэтому нужно определить, каковы его взаимоотношения с природой, на что он может опереться, облокотиться в переносном и буквальном смысле этого слова. Существование в некоем безвоздушном условном «вообще» пространстве заставляет актера чувствовать и действовать условно, приблизительно. И, наоборот, существование в

171

интересных условиях бытия дает возможность использовать для своей сценической жизни опорные пункты, или, как мы их называем, «притыки», которые дают огромные творческие импульсы.

К сожалению, ушли в далекое прошлое такие образные находки, как стулья с поднятыми вверх руками на спинках у А. Тышлера в «Школе неплательщиков» в постановке Ю. Завадского. Актер, си­дящий на таком «образном» стуле, чувствует и ведет себя по-иному. Ему уже необходимо попадать в изобразительный стиль, в жанр спектакля, отличные от бытового существования. Сцена у Григория Распутина в «Заговоре императрицы» по ремарке проходит в гостиной. Опираясь на некоторые исторические данные, а главное, на свои соображения о быте распутинского дома, мы решили перенести действие в кухню. Здесь варится всероссийская каша— Распутин переставляет министров, вершит судьбы людей, вынашивает свои далеко идущие планы. И все это происходит рядом с кухонной плитой, там, где варится обед. На кухонный табурет вынужден сесть сам председатель Совета Министров Штюрмер, терпящий своеволие всесильного временщика. Актеры, играющие сцену в таком пространстве, в таких предлагаемых обстоятельствах, прониклись сатирической направленностью спектакля.

Мы можем напомнить случаи, когда режиссер сам оформляет свои спектакли. Питер Брук писал: «Когда режиссер выступает одновременно и как художник, его общетеоретическое осмысление пьесы и ее воплощение в форме и цвете возникают в одном ритме». Г. Товстоногов был художником таких замечательных своих постановок, как «Горе от ума» и «Мещане». Можно привести и обратные случаи, когда художники почувствовали необходимость подчинить своему видению все компоненты спектакля во главе с актерами — Н. Акимов, И. Шлепянов. Но во всех случаях ими, режиссерами, ставшими художниками, и художниками, ставшими режиссерами, руководит мысль о слиянии пространства и человека.

Ощущение пространства начинается с определения театрального помещения. Во всяком ли театре можно ставить некоторые пьесы? Вернее, является ли безразличным для будущего спектакля, в каком помещении он пойдет? Н. М. Горчаков на первых занятиях своего режиссерского курса давал задание студентам определить театральную сцену, на которой наиболее выразительно могут быть воплощены пьесы античных авторов — Эсхила, Софокла, Аристофана. Е. Вахтангов,

172

А. Дикий говорили, что в идеале для каждого спектакля нужно строить новое театральное помещение. Мы знаем, что ряд театров новой архитектуры могут видоизменять форму и размеры зрительного зала и сцены. Такие случаи пока далеко не массовые, но мысль ясна. Каждая пьеса, каждый авторский мир требует не только своего стиля актерского существования, своей природы чувств, но и среды, в которой проходит действие, существуют актеры. Почему И. Шайна играл «Реп­лику» на чердаке, когда зрительный зал пустовал? Почему В. Плучек решил поставить бесспорную пьесу «Вишневый сад» на малой сцене? Я помню, как в дни моей театральной юности А. Попов поставил в помещении нынешнего Театра им. А. С. Пушкина, где тогда играл ЦТС А, блистательный спектакль «Полководец Суворов», потрясший всех массовыми сценами «Переход через Альпы», «Взятие Чертова моста» и др. Через сезон иа открытии нового помещения ЦТСА с огромной сценой, на которую был перенесен «Суворов», можно было видеть, как все обаяние, темперамент спектакля ушли, потонули в необжитых, неуютных пространствах сцены. Грандиозная армия, удивлявшая в первой редакции, выглядела жалкой. Нужно было заново осмыслить пространство, найти его соотношение с актером. А. Попов много говорил впоследствии об этом случае, подчеркивая, что один человек в большом пространстве всегда несет драматическую, даже трагедийную тему одиночества. Такова философия пространства.

Почему сатирические, комедийные спектакли часто требуют более подробного, детализированного оформления, чем мощные глыбы Шекспира? Да и комедии великого англичанина идут в менее условном решении, чем «Гамлет» или «Макбет». Мы делаем это интуитивно. Но если задуматься, то именно в словах А. Попова таится разгадка.

Пространство говорит само за себя. Это может звучать не только в обобщенных формах, но и в быте. Не случайно Г. Товстоногов в своих «Мещанах» создал, на первый взгляд, почти натуралистическое оформление — со скрипящими дверями, столом, буфетом, фотографиями и т. д. Это оформление сразу же заявляет о том, кто живет в этой комнате, так же, как и общая фотография на суперзанавесе перед началом спектакля.

Р. Симонов мечтал поставить «Западню» Золя. Он, такой наи-театральнейший режиссер, вернейший последователь вахтанговских традиций, увлекательно рассказывал о клубах пара в прачечной, мокром белье, создававшем лабиринты и проходы, о драке женщин, па-

173

дающих в чаны с водой. У него возникали ассоциации с дантовскими кругами ада. Это был быт, выразительный и острый.

На ряде вторых курсов режиссерского факультета ГИТИСа студенты выполняют интересное задание: донести атмосферу сцены, сюжет через вещи, обстановку без актеров. Студент-режиссер поставил этюд «История любви» без людей! 1-я картина: по комнате в полном беспорядке разбросаны части мужского и женского туалета. 2-я картина: на стулья аккуратно повешены платье и белье, брюки аккуратно сложены по шву. 3-я картина: на вешалке два пальто — мужское и женское, сушится зонтик. Гибель любви. Брошенная игрушка в комнате говорит о многом — и о драме, и о радости.

А. Мацкин в книге «На темы Гоголя» рассказывает о работе Вс. Мейерхольда над оформлением (слово, никак не могущее исчерпать сути процесса) «Ревизора». Мейерхольд предусмотрел формы своего «Ревизора» во всех возможных измерениях: пространство, отведенное для игры, система вкатных площадок, эллипсоидное устройство сцены, ее меблировка, цветовая гамма в костюмах, световые перемены и т. д. Для Мейерхольда особое значение имела среда обитания, т. е. овеществление гоголевского слова, наглядность быта в комедии. Мы не будем подробно останавливаться на этой теме, уверен, что будущему режиссеру необходимо ознакомиться с лабораторией мастера и понять принцип его работы.

Для Мейерхольда характер мебели должен быть построен на контрасте, сталкивающем зримую эстетику с безобразием: «чтобы эти скоты могли помещаться на такой мебели». Вот какое значение приобретал красивый ампирный стул! Для режиссера были важны фактура красного дерева, музейные и антикварные вещи. Он доказывал своим противникам, что «внушительность столичного ампира» ему нужна как вещественное доказательство того, что в каждом образе «Ревизора» есть отражение петербургского чиновничества этого времени, т. е. конкретность, неотъемлемо принадлежащая той социальной среде «николаевской» России, к которой он обратился поверх гоголевского сюжета.

Актеры теснились на маленьких вкатных площадках. Тесноту придумал мастер в качестве одного из главных композиционных приемов своего спектакля. Она подчеркивала внутреннее единство группы чиновников и одновременно их внутренние распри, звериную вражду.

А рядом эпизоды, захватывающие все пространство сцены. В знаменитом «Шествии» за пьяным Хлестаковым в гусарской шинели сле-

174

довала змеевидная цепочка хора чиновников. В эпизоде «Взятка» из всех расположенных по периметру сцены дверей выглядывали испуганные чиновники.

Пространство насыщено ритмом. Его нужно вскрыть, помочь ему выявиться. Ритм заключен в чередовании планов, распределении в пространстве игровых мест, их контрастном сцеплении. Однообразие ритма зависит от умения режиссера увидеть в пространстве возможности приближенности и удаленности действия от зрителя, ломки планшета и использование его разновысотности.

Увлечение крупным планом пришло из кинематографа. Актер хочет, чтобы он, его лицо, его глаза были как можно ближе к зрителю (эффект малых сцен). Режиссеру в наши дни трудно уговорить актера играть где-нибудь на середине сцены, за театральным занавесом, не говоря уже о третьем плане! И в этом заключена серьезная опасность. В любом фильме режиссер пользуется крупным планом раз 10-12, не больше, понимая, какое это сильное средство и что им нельзя злоупот­реблять. То же происходит и в театре. Конечно, все настойчивее ощущается потребность как можно активнее воздействовать на зрителя, «влезть ему в душу», сказать самое важное прямо в глаза, заставить его замереть от интимного контакта мыслей и чувств актера и зрителя. И здесь чувство меры является решающим. При злоупотреблении крупным планом он теряет взрывчатость, стрессовую силу.

В спектакле Театра им. Н. Гоголя «Предел усталости» Ю. Киселева режиссер и художник выдвинули оформление на просцениум, не задействовав сцену, потеряв ее пространство, или, точнее говоря, отказавшись от него. И спектакль, несмотря на приближенность к зрителю, потерял силу своего воздействия. Он был слишком одноритмичен, все в нем было одинаково значительно. Чередование крупного плана со средним и общим было потеряно.

В спектакле того же театра «Обманщики» (по фильму Марселя Карне) опыт крупного плана был более удачным. При составлении перечня мест действия, который необходим для общего решения пространства, было выяснено, что большинство из достаточно солидного количества сцен (кино!) проходило в баре. Здесь герои спектакля встречались, проводили большинство свободного времени, здесь влюблялись, ревновали, страдали и даже умирали. Где строить стойку бара? Если она будет на первом плане, то скоро надоест, да к тому же есть много других эпизодов, которым она будет мешать. Режиссер и худож-

! \*■» 175

ник П. Кириллов нашли выход. Бар занимал постоянные две боковые точки на просцениуме. А центральная стойка, около которой должны были проходить главные сцены, была утоплена в закрытом щитами оркестре. Когда подходил эпизод у стойки, она поднималась двумя рабочими, закреплялась снизу и актеры играли почти «на носу» у зрителей. Не было необходимости форсировать звук, можно было общаться не только с партнерами, но и непосредственно со зрителями. Затем стойка убиралась вниз.

Умение заполнить всю сцену — большое искусство.

«Разбойники» Шиллера в Дюссельдорфском театре произвели большое впечатление смелостью заполнения пространства. Франц Мо-ор начинал свои монологи почти у задней стены арьерсцены и постепенно выходил на самый крупный план. Нарастание ритма было впечатляющим. Лирические сцены неожиданно игрались в глубине, фигуры актеров читались почти силуэтами, и это придавало сцене особое обаяние. Текст доносился великолепно, еще раз подтверждая, что его доходчивость не зависит от расстояния между актером и зрителем.

Список мест действия — почти канцелярская работа. Что тут творческого? Сухой перечень фактов. Но такая работа дисциплинирует «вольный полет» фантазии и заставляет задуматься над тем, что же необходимо в спектакле для логического развития действия. Запись мест действия по сценам и актам. Подсчет их общего количества. Сразу же возникает ряд вопросов, которые требуют от режиссера и художника точных ответов.

Пространство не терпит приблизительности. Чего больше в пьесе: интерьерных сцен или сцен на натуре? Что подчинить чему? Какая степень условности должна быть соблюдена при большом количестве картин и необходимости частых перемен? В «Последней жертве» А. Островского четыре павильона и один сад. Они технически не совместимы. Что же важнее? В постановке пьесы «Именем революции» М. Шатрова в МТЮЗе места действия: железнодорожная станция, поляна в лесу, двор в Сокольниках, заброшенный цех, улица ночной Москвы, особняк богатого фабриканта, кабинет Ленина в Кремле. Как совместить столь разные места действия? Какое из них главное, како­му нужно и можно подчинить все остальные? Именно во время такой «канцелярской» работы определяются основные события, эмоциональные зерна каждой картины. Замысел основывается на конкретных ве-

176

щах: местах действия, событийном ряде и, я в данном случае подчеркиваю, на видении пространства. Можно найти подтверждение необходимости такой работы у Дж. Стреллера: «Точный подсчет сцен, происходящих в пьесе и, в интерьере, и под открытым небом...»

Режиссеры отвыкли от обсуждения с художником каждого планировочного места, каждого «притыка». Еще М. Добужинский, работавший вместе с К. С. Станиславским над «Месяцем в деревне» И. Тургенева, восхищался тем, как он «вместе с режиссером обсуждал все планировочные места, выходы и опорные пункты каждого акта». Мы встречаемся с тем, что художник дает «общую идею», а уж как режиссеру и актеру выпутываться из ситуации, не его дело.

Сложное впечатление оставляет макет (и спектакль) режиссера-сценографа И. Блумберга к спектаклю «Бранд» по Ибсену. Огромный пустой круг, находящийся в некоем безвоздушном пространстве, наклоняется по оси, принимая самые различные ракурсы. Наклоняют его стоящие вокруг актеры. Ракурсы интересны, но несколько холодны, безатмосферны. Сначала оформление вызывает восхищение, а потом возникает мысль: а какие еще пьесы могут быть осуществлены в таком макете? Оказалось, все «философские», в которых поднимаются глобальные проблемы: «Гамлет», «Ричард III», «Оптимистическая трагедия», «Фауст», «Пер Гюнт» и т. д.

Однажды в Праге группа советских театральных работников посетила мастерскую блистательного художника И. Свободы. Среди многих макетов, которые мастер создавал вместе с большим штатом помощников, нам показался очень выразительным такой: белая лестница во всю сцену поднималась из оркестра и уходила в глубину сцены к колосникам (что-то от знаменитой Одесской лестницы в фильме С. Эйзенштейна). Мы заинтересовались, какой же пьесе предназначена эта величественная конструкция. Свобода сказал, что, наоборот, он для макета ищет пьесу. Через некоторое время в чешском журнале «Дивад-ло» появилась фотография спектакля «Царь Эдип» в Словацком театре. Свобода нашел пьесу под макет!

В обоих приведенных выше случаях мы встречаемся с понятием пространства вообще. Абстрактно-театральное пространство, годное для многих пьес и поэтому по-настоящему не отвечающее насущным жизненным интересам ни одной.

Пространство индивидуально и метафорично. Но не иллюстра­

тивно. .,,,; -..., ■,:,->. «г, а \*

Сцены заполнены штампами пространственных решений, однозначными, исчерпывающими себя при первом взгляде. Деревянный помост и виселица гуляют из спектакля в спектакль. Особенно достается историческим спектаклям, повествующим о борьбе за власть. Такая общая идея еще не выражает особенностей пьесы, автора, людей. Борьба за власть должна быть конкретизирована историческими, социальными и психологическими особенностями именно данного произведения. Выразительные средства, решение пространства такой расхожей идеи чрезвьиайно однообразны: на первом плане на стуле, табурете, троне, кресле, возвышении лежит шапка Мономаха, корона, топор. Стоит посох, воткнутый в пол. Один трон (самых разных размеров) на оголенной сцене. Все спектакли смешаны в одно — «Смерть Иоанна Грозного», «Борис Годунов», «Ричард III», исторические хроники Шекспира, памятник Генриху IV в Стрэтфорде. Так же популярны сети, символизирующие не только рыболовную профессию, но, главным образом, те социальные и психологические путы, в которые попадают Муромский в «Деле», Лыняев в «Волках и овцах», даже Эдип в своей далекой Греции. Пьесы Островского решают как балаган, будто забывают о глубине произведений «гостинодворского Шекспира», как называл Тургенев своего собрата.

Перед студентами нужно поставить чрезвычайно увлекательную задачу: создать психологический интерьер с отобранным бытом, работающим на мысль режиссера и автора. Еще труднее это сделать в «комнатной» пьесе, с небольшим количеством действующих лиц, но с большими мыслями и чувствами, в которой невозможно разбить действие на эпизоды, украсить его наплывами. Как важно продумать здесь каждую книгу на полке, каждую гравюру на стене, каждую чашку в серванте! Пусть в таком пространстве актеры попробуют солгать, не принести субъективную правду героев, пусть попробуют остаться равнодушными ремесленниками!

При распределении работ на II курсе необходимо иметь в виду, что каждый студент должен пройти через «испытание бытом» в работе над пьесой реалистической, требующей детальной проработки. А «общеусловному» решению будущий молодой режиссер научится сам!

Мы больше обращали внимание на сценографические проблемы — создание материальной среды для действий актера. Она главным образом определяет соотношение актера и пространства. ,, 1П1д1

178 -и;

В футболе существует термин «видение поля». Футболист должен все время видеть все поле: где находится его противник, где партнер. Он должен знать, когда можно прорваться, от кого нельзя отрываться. Такое же видение или чувство поля присуще и актеру.

В старом театре актерам, выступавшим в «массовках», строго приказывали не подходить к партнеру ближе, чем на вытянутую руку. Ремесленный прием, но очень точный. Разве нужно удивлять количеством людей? Разве от малого количества исполнителей массовые сцены в «Смерти Иоанна Грозного» в ЦТС А в постановке Л. Хейфеца стали менее выразительны?

Актриса Е. Юнгер вспоминает: «Владимир Николаевич Соловьев учил нас располагать свое тело в сценическом пространстве. Он задавал нам тематические этюды: а как тот или иной персонаж должен двигаться в тех или иных предлагаемых обстоятельствах».

Вполне естественно желание актера получить опорные пункты для своего существования в пространстве. Сколько возможностей дает стол, около которого можно присесть, колонна, на которую можно облокотиться, кресло, в которое можно усесться, ступеньки, на которые можно встать и т. д.

Периферийный режиссер Н. Н. Соболыциков-Самарин рассказывал о друге его театральной юности авторе Доливо-Добровольском, игравшем роли драматических любовников: «...играл он, невероятно позируя и рисуясь. Любил опираться, красиво изогнув тело, на столы, ручки кресел, перила лестниц и т. п. Если не было поблизости точки опоры, он все-таки принимал эту вычурную позу, опираясь, как мы шутили, на воздух».

Это, конечно, пример анекдотический, но сколько раз мы встречаемся с действительной необходимостью дать актеру возможность получать эту точку опоры. Посмотрите, как бывает в жизни. Взять хотя бы вратаря на футбольном поле. Вглядитесь, как он распределяет свое тело около ворот. Даже когда он не прислоняется к штанге, он чувствует ее ; спиной, боком и в самые ответственные моменты перед атакой на свои ворота группирует тело так, чтобы оно могло защищать любой участок уязвимого пространства, соразмеряя себя с пространством ворот. Я не­сколько раз бывал на подводных лодках. У моряков-подводников совершенно особая пластика, помогающая им ловко существовать в тесных отсеках. Мы поотбивали все бока, а для них в коридорчиках остава-; лась масса свободного места. Они размещали себя в пространстве.

12\*-2517 179

Как заключенные соотносятся с тюремными стенами — ряд драматических новелл. Вот узник, сидящий в дальнем углу камеры. А вот «пахан», хозяин уголовной братии, живописно расположившийся на нарах. Вот человек прижался к стене, стараясь вдавиться в нее.

Когда мы говорим об опорных точках, то отнюдь не подразумеваем забытовление, загромождение натуралистическими деталями. С. Юткевич называл такие пункты пространственным стержнем. Точ­ное определение! «Таким опорным пунктом может быть лестница, стол, скамейка, забор или дерево... Я лично не могу снять ни одной сцены, если не решу для себя всю планировку. Так, например, в «Отелло» очень трудный эпизод клятвы мавра о мести, вынесенный мною на натуру, я не мог выразительно распланировать, пока не придумал опорный пункт — огромный заржавленный якорь, выброшенный на морской берег, — вокруг него я и размизансценировал весь напряженный диалог Отелло и Яго».

Великим умельцем создавать «притыки» или пространственные стержни, вокруг которых строилось действие, был, конечно, Мейерхольд. Гениальные гигантские шаги в «Лесе», баллюстрада или диван в «Ревизоре», игорный стол в «Даме с камелиями», стол в «Горе от ума», мельница в «Великодушном рогоносце», щиты в «Д. Е.». Мастер учил, что для выгодной острой мизансцены необходима разница высот и плоскостей. Отсюда его любовь к лестницам, его поистине неисто­щимое умение строить на них мизансцену.

Разработка студентами своих режиссерских планов и постановка отдельных сцен из взятых пьес на II курсе может быть разделена на две части: решение общей композиции спектакля, разработка макета всего спектакля и решение в работе с исполнителями пространства в выбранном отрывке. Никакие «условия институтской бедности» не могут помешать в решении соотношения актера в пространства.

Не разбираю вопроса о подготовке режиссера к решению пространства на данной репетиции, хотя он непосредственно относится к нашей теме. Здесь опять возникает проблема комплексности, и мы уйдем несколько в сторону. Хочу подчеркнуть, что умение режиссера увидеть в пластике и пространстве основное событие спектакля требует серьезнейшей подготовки, заготовки вариантов. Конечно, лучше всего — единственного варианта для сцены.

Вряд ли можно в наше время серьезно упрекать режиссера в том, что он подготовил свои решения и предлагает их актерам. Вопрос в том, как предлагать эти решения, в методике посвящения актеров в замысел режиссера, в умении создать импровизационность в подходе к задуманному и для себя решенному. Обрушивающиеся на актеров самые выразительные пространственные решения с первых репетиций не будут приняты органично. Они чужие, актер еще не «размят», не обжился на сцене, еще не твердо знает, что же ему нужно для его существования в пространстве. Многие актеры, к сожалению, любят получать задание в окончательном виде. И тогда при малейшей попытке режиссера что-то изменить возникают неурядицы, протесты, обвинения режиссера в отказе от собственных решений. Да, и так бывает.

Не беру на себя смелость утверждать, что исчерпал проблему. Она требует широкого теоретического обсуждения и практических поисков. Но уверен, что чем раньше взвалим на плечи студентов заботы по пластике и организации пространства, тем благотворнее это скажется на всем процессе их обучения. Второй курс — самое время концентрации внимания на поиски пространственных решений.

О. Л. Кудряшов

РАБОТА СТУДЕНТА НАД ИНСЦЕНИРОВКОЙ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

К началу второго года обучения студентов режиссерского факультета наступает качественный скачок. От этюдов, которые они сами придумывали, сами режиссировали и сами же в большинстве случаев играли, совмещая в одном лице драматурга, режиссера и актера, они переходят к настоящей литературе, как правило, очень высокого уровня. Происходит первое и очень важное соприкосновение с автором, с чужой, почти всегда сложной образной системой, которую необходимо разгадать и попытаться воплотить средствами совершенно иного искусства.

Студентам предлагается выбрать для инсценировки отрывок из романа, повести или взять целиком небольшой рассказ, новеллу. Последний вариант предпочтительней в силу его законченности. И сразу начинаются творческие муки. Хочется взять для работы Достоевского, попробовать Фолкнера, поломать голову над Тургеневым, разгадать Шукшина... На чем остановиться? Что выбрать?..

Одно, чисто практическое, наблюдение. Как правило, курс в этот период делится на две неравные части. Одна, более многочисленная, буквально заваливает педагогов названиями и авторами. Начинается радостное литературное «пиршество» после «поста» этюдов, когда их сочинение было для многих делом трудным, а подчас и мучительным. Сейчас все доступно, все открыто, все по силам. Поток названий не иссякает довольно долго. В нем еще нет необходимого отбора, есть только одно желание — зачерпнуть побольше, не отпустить от себя то, что очень нравится. А нравится многое: режиссеры народ начитанный.

Другая группа студентов — их меньше — «замирает» от непо-сильности задачи. Желания спят, выбор кажется невероятно затруднительным. Какое-то время уходит на то, чтобы ввести работу в нормальное русло, остановить внимание студента на одном названии и перейти к планомерной деятельности, переоценить значение которой невозможно. С ней студенту в будущем предстоит неоднократно столкнуться, ибо «роман» театра с литературой начался не сегодня, и конца ему не предвидится. Сегодня, как и во все времена, художественная проза опережает на несколько голов драматургию...

К. Рудницкий в своей книге «Проза и сцена» приводит любопытную дату — 1803 год, когда на подмостках петербургского театра состоялась премьера драмы в 5-ти действиях «Лиза, или Следствие гордости и обольщения» некоего В. М. Федорова, сделанной по широко известной повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза». Ни в Петербурге, ни в Москве эта драма успеха не имела, так же как и следующая инсценировка «Наталья, боярская дочь» — «героическая драма в 4-х действиях с хорами», сочиненная С. Н. Глинкой по повести все того же Н. М. Карамзина.

С этого года идет счет тем находкам, приобретениям и потерям театра в его сложных взаимоотношениях с художественной прозой.

Уложить огромное, многостраничное литературное сочинение в 2-3 часа сценического времени — задача неимоверно трудная, требующая огромного вкуса и такта. Этими последними качествами мно­гие инсценировщики не были обременены. Задачу решали просто: брали основную сюжетную линию популярного романа или повести и смело, не дрогнувшей рукой, отсекали все, что оставалось за ее пределами. А оставалось многое — авторские описания, характеристики персонажей, пейзажи, философские отступления — все то, что составляет подчас неповторимое своеобразие авторского стиля и мироощущения, все то, что дает произведению объем и жизненную глубину. Можно понять Н. В. Гоголя, который писал из Рима П. А. Плетневу: «До меня дошли слухи, что из «Мертвых душ» таскают целыми страницами на театр. Я едва мог верить... Ради Бога, вступитесь за это дело: оно слишком близко моему сердцу...»[2].

А позже вызывали ужас и недоумение многочисленные драматургические поделки, вроде «Катюши Масловой» — слезливой мелодрамы, ничем, кроме основной сюжетной линии, не напоминавшей роман Л. Толстого.

И в то же время, если не оправдать, то объяснить этот процесс возможно. Театр постоянно нуждался в современной пьесе. Драматурги не успевали за этим спросом. С другой стороны, театр не мог пройти мимо произведений, которыми зачитывалось русское общество, произведений, возбуждавших самый живой интерес. Так попадали на сцену произведения великой русской литературы в страшно искаженном, искромсанном виде. Но на сцену валом валила и второсортная литературная продукция, теперь уже прочно забытая. Дабы остановить этот процесс, потребовались совершенно иные принципы взаимоотношений театра с прозой, возникла потребность в качественно новом подходе к литературному произведению.

Переворот произошел в 1910 году в Московском Художественном театре в спектакле, который навсегда вошел в историю русской сцены одной из самых блестящих ее страниц. Это «Братья Карамазовы» по роману Ф. М. Достоевского в постановке Вл. И. Немировича-Данченко. Успех спектакля был настолько ошеломляющ, что позволил Немировичу-Данченко говорить о революции в театре. Он писал К. С. Станиславскому в том же году: «Мы все ходили около какого-то огромного забора и искали ворот, калитки, хоть щели. Потом долго топтались на одном месте, инстинктом чуя, что вот тут где-то легко проломить стену. С «Карамазовыми» проломили ее, и когда вышли за стену, то увидели широчайшие горизонты. И сами не ожидали, как они широки и огромны... Я сам не ожидал, что откроются такие громадные перспективы. Нет никакого триумфа и нет никакой победы и, однако, случилось нечто громадное, произошла какая-то колоссальная бескровная революция...»[3].

То, что совершил Немирович-Данченко, было не случайным явлением. В этом человеке, как ни в каком другом деятеле русского театра, жило тончайшее и глубокое ощущение литературной основы театра. В его лице выразительным образом сочеталась исключительная интуиция профессионального литератора и талантливейшего театрального практика. Собственно, его деятельность в театре и началась с того, что с ним пришла на сцену высокая литература. Он полемически противопоставлял ее низкосортной драматургии: «Мне приятнее ставить на сцене повесть талантливого беллетриста, чем сценическую пьесу профессионального драматурга, лишенного своего писательского колорита...»[4].

В упомянутом письме к Станиславскому Немирович-Данченко намечает основные принципы подхода к литературному произведению при его инсценировании для театра. Первая установка — борьба против «дурно понятой сценичности», против насильственного, прямолинейного подчинения автора так называемым законам сцены. Законы сцены, полагал Владимир Иванович, должны быть подчинены литературе, их горизонты и возможности — расширены, если этого требует литература. У него есть прекрасное выражение: «не сдуть пушок с автора», то есть стараться не потерять ничего из того, что составляет авторское обаяние. Дурно понятая сценичность берет за основу внешнее развитие сюжета, отказываясь от многого того, что находится за его границами. Но, как правило, там как раз и заложено неповторимое авторское лицо, суть размышлений автора о жизни. Немирович-Данченко перечисляет непременные условия такой якобы «сценичности»: действие понимается только как сюжет; временные ограничения; условность деления на акты; недопустимость больших монологов; непременное введение каждого лица в «быт», т. е. в фактуру сюжета; невозможность использования авторских отступлений. Эти условия не казались ему обязательными уже в 1910 году, а рецидивы такого отношения сохраняются и по сию пору, по прошествии полувека. Поэтому мысли Немировича-Данченко не устарели и в настоящее время.

Вот и в «Братьях Карамазовых», как вспоминает участник спектакля 1910 года А. Д. Дикий, Владимир Иванович «старался захватить материал романа как можно шире, хорошо сознавая, что часть срепе­тированных сцен в дело пойти не может. Ему было важно, чтобы актеры овладели непрерывностью действия, чтобы внутренняя линия их образов не «рвалась» при каждом пробеле в инсценировке, а как бы протягивалась от одного выхода исполнителя до другого. Лишь сегодня я понимаю, что это — единственный способ овладения прозой, когда она попадает в театр, «транспонируется» на сценические подмостки»[5].

Ив окончательном варианте сохранилась эта тенденция. Как отмечает А. Д. Дикий, театр, стремясь объединить весь спектакль вокруг истории Дмитрия Карамазова, тем не менее не отказывался от эпизодов, связанных со штабс-капитаном Снегиревым, не боясь, что они будут выглядеть вставной новеллой. В них прозвучала главная тема и Достоевского, и театра. Они прочно внутренне скрепились со всем строем спектакля. В итоге — в потрясающем исполнении И. М. Москвина эти эпизоды стали одной из вершин работы.

Вообще, с точки зрения смелого нарушения традиций этот спектакль был показательным. Сегодня он стал хрестоматийным, но надо только представить себе, какое впечатление «Братья Карамазовы» произвели на тогдашнюю публику и критиков. Спектакль шел два вечера, в нем были сцены длительностью в 5-10 минут, сцена же «В Мокром» шла 1 час 20 минут. «Дело не во времени, а в силе и логике переживаний», — писал Немирович-Данченко М. П. Лилиной и приводил в пример В. И. Качалова, который тридцать две минуты находился один на сцене, играя эпизод «Кошмара».

Тот же А. Д. Дикий вспоминает, что на репетициях этого спектакля он познал один великий закон о том, «как различаются между собой анализ статический, литературный и динамический, приводящий к действию, то есть анализ собственно театральный. Я услышал об этом впервые от того же Владимира Ивановича. Несколько раз он говорил нам, как о чем-то существенно важном, что идею произведения надо уметь найти в действии, в чертах поведения и характера всех без исключения героев, иначе сказать, — понять, куда, на какой объект направлен их темперамент, чем захвачены их чувство и мысль...»[6]. А чтобы понять это, Немирович-Данченко настаивает на обязательном и подробном изучении всего того, что окружает сюжет, всех «кругов» и «приспособлений» (термины Вл. И. Немировича-Данченко), данных автором.

Отсюда первое важное условие Немировича-Данченко — охват и подробное изучение не только данного произведения, но творчества данного писателя в целом в одном определенном аспекте — поиске его «драматургичности». Драматургичность же им понимается в плане установления широкой внутренней природы конфликта данного автора.

Второе условие Немировича-Данченко — для всего этого авторского круга, лежащего как будто за пределами сюжета, должна быть найдена своя особая форма ъыршщЩъМШШШбШ9Ы:Ш®>. Шоки­рующая кого-то на первых порах. «м.^даариттйй'г\*,й».дай 111^А г^ею\*

В поисках такой формы он вводит, например, совершенно непривычную фигуру Чтеца — человека от автора. Сегодня этот прием стал уже расхожим, но надо оценить всю его революционность для того времени, чтобы понять степень художественной смелости режиссера. Причем этот прием стал довольно частым в работе режиссера над инсценировками, но он никогда не повторял его механически. Совершенствование и развитие этого нововведения позволяет проследить интереснейшую методику Немировича-Данченко глубокого анализа литературного произведения. Поэтому есть смысл хотя бы коротко остановиться на нем.

Лицо от автора в «Братьях Карамазовых» выполняло еще одну служебную функцию. Дерзкая новаторская форма спектакля — членение на литературные главы с сохранением внутренней цельности каждой главы, длительное монологическое существование героя, диспропорция сцен по времени — все это само по себе несло поразительную литературность в самом лучшем смысле этого слова. «Чтец от времени до времени прерывал ход действия, чтобы восстановить подлинным авторским текстом ускользающую от зрителя фабульную нить или характерную подробность, ввести короткое описание, не вмещавшееся в рамки сценического действия. Действующие лица иногда застывали на мгновение в мизансцене, на которой застигало их вторжение Чтеца...»[7].

Акцент делался на внутренней драматичности произведения Достоевского, на клокотании страстей, обнаруживающих предельно насыщенную душевную жизнь персонажей. Этому и должен был помогать Чтец, стараясь сохранить для зрителей целостную картину романа. Но Немирович-Данченко чувствовал неисчерпанность этого приема. Через несколько десятилетий он возвратился к нему в спектакле «Воскресение» по роману Л. Н. Толстого, где Чтец приобрел принципиально новое значение.

Подчеркивая новую социальную установку театра, режиссер ставит своей задачей преодоление разрыва между толстовским мироощущением и задачами сегодняшнего театра. Время требовало идеологически цельного спектакля, однако ничем не поступающегося из художественного мира Толстого.

Инсценировка компонуется уже не главами, а большими частями: «Суд», «Тюрьма», «Деревня», «Каторга», которые нанизываются на единый стержень спектакля. Такое построение позволяет концентрировать внимание не столько на воскресении князя Нехлюдова, сколько на возрождении к живой, деятельной и естественной жизни Катюши Масловой, ставшей главной героиней спектакля.

Новый социальный аспект качественно изменил фигуру Чтеца — теперь он называется «Лицом от театра». В том, как он входил в спектакль и, по существу, вел его, сказывалась прежде всего позиция театра. Удельный вес этого персонажа возрастал бесконечно. «Ему принадлежало уже не только самое авторское слово, но и вся идея спектакля, его главная эмоциональная сила. Он нес в себе авторское отношение к происходящему, он осуждал, оправдывал, ненавидел и сочувствовал, иронизировал и разоблачал тончайшие уловки самообмана и лжи, иногда даже вмешиваясь в ход действия»[8].

Но не только социальный мотив несло это лицо. Видоизменились его эстетические и художественные функции. Оно концентрировало в себе — и в этом было открытие Немировича-Данченко — самую суть толстовского стиля, особенности его художественного мышления. Выполняя миссию «лица от театра», оно одновременно и в полном смысле представляло «лицо автора».

Исследователи литературы единодушно отмечают одну важнейшую особенность толстовского стиля — синтез изобразительного, пластического ряда с аналитическим размышлением: «Толстой должен объяснить мир, чтобы его принять. Принять мир, воспринять его — значит его осмыслить; понять смысл мира — значит осознать себя в мире, мир в себе. И хотя смысл мира и сознание человека выступают в единстве, но в этом единстве уже заложена предпосылка разделения. В художественной интерпретации быть и знать — источники дуализма, источник противостояния «мира» и «я»... Принимая мир, сознание требует объяснения, ответа о месте человека в мире, о смысле жизни. И у Толстого вместе с изображением-осмыслением жизни... идет непосредственное, понятийно-логическое обоснование, объяснение, осмысление, или оценка рассказываемого»[9].

Сложное единство толстовского стиля, угаданное Немировичем-Данченко, воплотилось в фигуре «лица от автора», которое создавало могучую полифонию спектакля. Это сказывалось в необычайном расширении его функций, предоставлении ему огромной свободы жизни на сцене. Естественно, что с такой задачей мог справиться только актер высочайшего класса. Таким был В. И. Качалов. Он спускался со сцены в зрительный зал, становясь непосредственным и внимательным зрителем, снова поднимался на сцену, вмешиваясь в действие. «Он временами становился на тончайшую грань между игрой и чтением, он почти играл и за Катюшу и за Нехлюдова, и в этом неуловимом «почти» заключался главный секрет покоряющей силы его исполнения»[10]. В сознательном разрушении «четвертой стены», в появлении этого дразняще-неуловимого, очень современного принципа актерского существования создавалась трепетная, живая ткань спектакля.

Еще одна интересная функция «лица от театра» в этом спектакле. Только актер своими выразительными средствами творил пластическую сторону литературного образа. И делал он это один, не подкрепляемый зрительным образом художника. Очевидцы вспоминают, что Качалов придавал скульптурную, почти физически ощутимую форму всякому толстовскому образу, будь это картина пасхальной заутрени, или треск и звон ломающихся льдин в мартовском ночном тумане, или черные, чуть-чуть косящие, похожие на мокрую смородину глаза Катюши Масловой.

Но и этим не исчерпывалась его роль в спектакле. Своим пребыванием на сцене Качалов постоянно сдвигал временные пласты романа, материализуя еще одну существенную черту толстовского стиля — слитность существования времен в человеке. Это была чрезвычайно сложная и тонкая функция. Начав спектакль с отталкивающего вида полупьяной арестантки-проститутки, актер вместе с режиссером резко соединял это время с прошлым, восстанавливая всю историю встречи Катюши с Нехлюдовым. Таким приемом Немирович-Данченко добивался восприятия образа не только в его внешней, зрительной красоте, но и во всей толстовской сложности.

Таким образом, со времени выхода в свет «Братьев Карамазовых» намечаются принципиально новые взаимоотношения художественной литературы и театра. Не иллюстрация известного романа, не выборка выигрышных для театра сцен, не голый сюжет, но самостоятельное творческое воплощение литературного произведения на театральной сцене. Выявление «лица автора», всех тонкостей его образного строя, воплощение его социальной и общественной идеи становятся главными требованиями, предъявляемыми к режиссуре и артисту. Но при этом свободное, творческое, не буквалистское следование духу великого художника. С этого открытия начинается отсчет тем великолепным театральным работам, которые составили славу русского театра. Одно из первых мест среди них занимает спектакль К. С. Станиславского «Мертвые души» — произведение чрезвычайно показательное и принципиальное с точки зрения вскрытия «зерна автора», подхода к произведению одного из труднейших русских классических писателей, каким является Н. В. Гоголь. Методика К. С. Станиславского, своеобразная и неповторимая, во многом дополняет и развивает положения Немировича-Данченко и прежде всего в плане постижения сверхзадачи литературного материала.

В. Г. Сахновский, М. А. Булгаков, работавший над инсценировкой, и П. А. Марков искали «зерно» поэмы в словах Гоголя: «вызвать наружу все, что ежеминутно перед очами и чего не зрят равнодушные очи, — всю страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь, всю глубину холодных, раздробленных, повседневных характеров, которыми кишит наша земная, подчас горькая и скучная дорога... выставить их выпукло и ярко на всенародные очи».

Отсюда рождался замысел спектакля — «режиссер Сахновский нафантазировал образ будущего спектакля, как бы увиденный из «прекрасного далека». Ему хотелось добиться оптического «эффекта отчуждения», чтобы познать гоголевскую российскую жизнь в остром, нелепом и чудном ракурсе. Действие должно было постепенно проступать из темноты как воспоминание о далекой России русского путешественника по Италии... У портала должен был появляться чтец — русский скиталец, путешественник... словно только что вышедший из дилижанса и через минуту уезжающий дальше...»[11], — пишет исследователь творчества Станиславского.

Весь спектакль замысливался в очертаниях «фантастического реализма», это остро чувствовал инсценировщик гоголевской поэмы М. А. Булгаков, уже написавший к тому времени свой роман «Мастер и Маргарита». Замысел был интересным, необычным, но в чем-то, как пишет исследователь, как будто позаимствованный из другого театра, другой эстетики. Возможно такое решение Гоголя, может ли быть это »ходом» к инсценировке его великого произведения? Конечно, да! Ведь элементы фантастики, преувеличения чрезвычайно сильны в творчестве Гоголя. На этом построил своего «Ревизора» В. Э. Мейерхольд, а через много лет А. В. Эфрос в чем-то повторил это решение в своем спектакле «Дорога» по той же пьесе Н. В. Гоголя, тоже попытавшись взглянуть на российскую действительность тех времен из итальянского «далека», также введя фигуру автора в сценическое повествование.

И тем не менее, К. С. Станиславский предложил качественно иной подход к шедевру Гоголя. Объяснялось это многими причинами — верностью эстетике театра, методическими и педагогическими задачами, занимавшими его воображение в тот период, условиями времени и, наконец, верностью генеральной линии своего творчества. Речь совершенно не шла о том, чтобы быть буквалистски верным Гоголю, создать серию иллюстраций к «Мертвым душам». Основной принцип МХАТа оставался незыблемым — режиссерская воля, гениальная фантазия и воображение создавали самостоятельное театральное произведение.

Вот как излагает исследовательница творчества Станиславского М. Н. Строева его поворот замысла будущего спектакля: «...он черпал в «Мертвых душах» возможность развернуть широкий анализ свойств русской истории, полиритмии русского характера, природы русской души — во всей их обусловленности своим временем и всей их общечеловеческой значимости. Тема эта, в творчестве режиссера магистральная, открытая еще «Царем Федором», по-своему проступала почти во всех его спектаклях последних лет... Наверное, поэтому режиссер и хотел показать это явление не со стороны, а изнутри — здесь, на русской почве. «Гоголь — прежде всего, русский писатель, — говорил он. — Островский из Гоголя вылился. Сейчас понимают Гоголя, как Гофмана; получается немецкий Гоголь». Писатель дает нам огромную, монументальную, многоликую картину зла. Не зла вообще, но зла специфически русского. «Есть зло русское, хамское, хитрое, талантливое, мерзкое — существует ли оно в Вас? — спрашивал режиссер, — интересное, обаятельное, отвратительное, непобедимое». Это зло распространяется, как зараза, как летучая болезнь. Здесь эта зараза — приобретательство. Вот почему двигательную пружину, сквозное действие, «интригу» закручивает Чичиков. Он отравляет всех заразой приобретательства... «Есть зло, которое катится по Руси, как Чичиков на тройке», — говорил Станиславский»[12].

В сопоставлении двух замыслов, двух подходов к произведению отчетливо виден важнейший для нас вывод. Автор раскрывается по-настоящему не с помощью декорационных ухищрений, режиссерских трюков и новаций, а прежде всего через актера, максимального человеческого приближения к себе авторского материала. Найти в себе отголоски этой заразы приобретательства, сделать это главной целью для удара — вот что составляло суть замысла великого режиссера и определяло его подход к произведению. «Гоголя надо почувствовать через актера, когда он почувствует в себе частицу этого з л а», — говорил Станиславский. — Только через сто спектаклей вы увидите, как вы вырастите, если будете очень нежить и любить сверхзадачу и сквозное действие»[13].

Надо сказать, что замысел великого художника не утерял своей силы и мощи и по сию пору. Он определил форму спектакля, его ритм — неторопливый, эпический, с подробным и внимательным рассмотрением всех извивов и корчей этой губительной заразы. Не фантасмагория зла, а его реальные, совершенно бытовые очертания волновали постановщика. И тем не менее — не иллюстрация создавалась на сцене, а страстное сгущение образа до последнего предела. Характер, «напоенный» бытом, снова вырастал до огромного обобщения. Особенно ярко это проявлялось в одной из лучших сцен спектакля — сцене бала у Губернатора.

Существует поразительное письмо автора инсценировки «Мертвых душ» М. А. Булгакова к Станиславскому, где есть такие строки, полные восхищенного признания его таланта: «Я не боюсь относительно Гоголя, когда Вы на репетиции. Он придет через Вас. Он придет в первых картинах представления в смехе, а в последней уйдет, подернутый пеплом больших раздумий. Он придет»[14]. Гоголь действительно пришел. Спектакль прожил на сцене МХАТ около сорока лет!

Так в своих практических работах два великих мастера отечественного театра заложили основные принципы работы над литературным произведением. Именно принципы, а не приемчики на каждый случай жизни; принципы, основанные на громадном, постоянном уважении к писателю, внимательном и глубоком изучении каждого поворота его мысли и настроения. Они были подхвачены и развиты крупнейшими мастерами русского театра.

Сегодня художественная проза входит в репертуар практически каждого театра. Целый ряд больших художественных побед связан с литературой. Нет смысла перечислять эти спектакли — их названия на памяти у каждого. Важно подчеркнуть еще один аспект такого жадного интереса театра к прозе. Дело здесь не только в репертуарном голоде. Театру в определенном смысле становится тесно в узком кругу драмы. Повышается уровень мышления театра, увеличивается амплитуда его выразительных средств, способных передать и воплотить целый ряд художественных особенностей, присущих когда-то только литературному произведению — временные разрывы повествования, сложные напластования прямой и авторской речи, изобразительный ряд прозы и т.д. Театр свободно стал передвигаться во времени и пространстве, овладел многослойным принципом построения человеческого характера.

Тем более повышается значение этапа работы над литературной инсценировкой в воспитании и обучении студента режиссерского факультета. Здесь впервые закладываются принципы освоения «лица автора», постигаются сложные законы освоения режиссером чужой образной системы.

Вот, к примеру, как сложился репертуар самостоятельных работ по литературным произведениям на одном из вторых курсов режиссерского факультета (художественный руководитель курса — профессор О. Я. Ремез):

В. Шукшин «Родительский день», Е. Носов «Есть ли жизнь на других планетах», Ю. Трифонов «Старая песня», Е. Акчурин у. «Воздушный человек», Е. Попов «Родительский день», У. Сароян «Откуда я родом, там люди воспитанные», Ш. Мунгуши «Земляк», В. Кондратьев «Привет с фронта» и др.

Это небольшие рассказы, имеющие свое законченное и четкое событийное и композиционное построение, серьезный конфликт, далеко не всегда лежащий на поверхности рассказа, интересные характеры, глубокую проблематику. И все это «умещалось» в рамках короткой новеллы. Сама по себе емкость художественного текста была очень высокой, но при этом в выборе того или иного названия обращалось внимание студента прежде всего на наличие в рассказе острого драма­тического конфликта, возможного для воплощения на сцене.

Но все это не значит, что внимание студента должно быть сосредоточено только на произведениях с четким сюжетно-событийным «скелетом», что его надо ориентировать на хорошо скроенную, строго организованную фабулу. Надо постараться сохранить интерес к сложному построению литературной основы. Тут все дело в индивидуальных пристрастиях и индивидуальных способностях.

Для одного — несложное построение сюжета просто необходимо для данного этапа работы. Такой студент обязан увидеть рассказ в четкой логической последовательности, только тогда он сумеет «построить» достаточно убедительно линию поведения каждого персонажа, научиться азбуке профессионального анализа.

Для другого — задание может быть усложнено первой попыткой многопланового построения и сюжета, и характера. Подобный случай представился при работе, например, над композицией по рассказу В. Кондратьева «Привет с фронта».

Здесь студент должен был решить несколько весьма сложных творческих задач. Первое — объем композиции. Произведение В. Кондратьева, по существу, небольшая повесть. Студент, увлеченный свежим материалом, затрагивающим многократно исследованную тему войны в новом повороте, не захотел ограничиваться только отрывком. Да и сделать это было трудно, настолько плотной оказалась фактура произведения. Но и организовать ограниченную по времени сценическую композицию оказалось нелегко.

Далее. Вся повесть написана от первого лица — медсестры Нины, вспоминающей свою давнюю переписку с молодым офицером, лежавшем до этого в госпитале, в котором она работала. Юра, так зовут героя повести, не осмелился познакомиться с девушкой в госпитале. И только попав снова на фронт, он рискнул написать ей письмо. Она ответила. Так завязалась обычная для военного времени фронтовая переписка. Вся повесть — это «диалог в письмах».

Собственно, эпистолярная пьеса — вещь, уже опробованная в театре. Особой формальной новизны здесь как будто не было. Сложность заключалась в том, что героиня существовала как бы в двух из­мерениях: в диалоге с далеким юным лейтенантом, которого к началу переписки она не помнила совершенно, и в обычной, повседневной госпитальной обстановке с тяжелоранеными людьми, с кровью, смертями и с маленькими редкими радостями, на которые так не щедра была жизнь военных лет. Другая особенность в том, что герой существует только через восприятие Нины, через ее отношение, оценки. Она отвечает на его письма и тут же их для себя (и для нас) комментирует. Весьма иронически поначалу — ведь таких писем она и ее подруги получают сотни. Только постепенно корреспондент начинает ее заинтересовывать необычными для своего возраста суждениями.

Внешнего, ярко выраженного сюжета в рассказах нет, особых событий также. Конфликт «спрятан», как бы растворен в достаточно неторопливом течении многодневной переписки.

Режиссер перепробовал массу вариантов сценария, выверялось каждое предложение, каждое слово. Исполнители самым активным образом участвовали в этой первоначальной работе, многое проверялось на репетициях. Кроме всего прочего, помог прекрасный творческий контакт, который сумел наладить режиссер (случай достаточно редкий: обычно актер устает от всяческих проб довольно быстро). Но все же спектакль не возникал, рассыпался, хотя было много интересных предложений, ходов, было любопытно организовано сценическое пространство, предложено интересное музыкальное оформление. Что же мешало?

Поначалу студент ограничился только вычленением линии двух героев, но сразу почувствовал, что его пьеса что-то существенно теряет в этом варианте. Роман двух молодых людей возникал в некоей полуфантастической, нереальной атмосфере, по своему красивой, но неживой. Автор сопротивлялся, его скрупулезное знание реалий тех лет, заложенное в произведении, не давало возможности оторваться от земли, от быта.

Затем режиссер сделал попытку решить все ретроспективой, воспоминанием из сегодняшней действительности. (Намек на такой прием есть у автора, но только намек, не более). Но в этом случае уходила непосредственность, искренность молодости. Смещенные временные пласты не соединялись в единое сценическое время, пьеса разрывалась на куски. Но главная причина все-таки таилась не в формальных элементах. Не был обнаружен глубоко скрытый конфликт, намеченный автором. А отсюда не возникала перспектива для обоих исполнителей. Перегружая начало действия знанием конца, режиссер в данном случае лишал способную исполнительницу процесса движения, постижения открытий для своей героини другого человеческого мира, иных мыслей, отличного от ее восприятия жизни. Без этого инсценировка делалась внутренне статичной, из нее была как бы вынута пружина сквозного действия. Работа студента начинала звучать декла­ративно и даже пафосно, что уже совсем не свойственно стилю В. Кондратьева. Уходил юмор, прозрачная легкость его повести.

Вот тут и вспоминались уроки Немировича-Данченко. Суть авторского стиля в конечном счете не в тех или иных формальных способах построения произведения, а в самой сути его мироощущения, в его, автора, понимании нравственных ценностей человеческого бытия. Работа встала на ноги, как только режиссер максимально укрупнил конфликт этих двух людей, столкнул две совершенно различные точки зрения, а главное, сделал это эмоционально понятным для себя и артистов.

Суть произведения открылась не в перипетиях фронтового романа, а в трудном постижении уникальности человеческой личности в обстановке, когда цена жизни неуклонно и трагически падает, когда невольно к этому привыкаешь. Незнакомый мальчик с передовой позиции, из-под огня, заставил девчонку из тылового госпиталя самым серьезным образом задуматься о своем месте в жизни, о мере ответственности за другого, определить себя как личность. Высокий, поначалу казавшийся смешным юношеский максимализм Юры оторвал Нину от тяжелых буден, помог взглянуть на жизнь другими глазами.

Так определялась главная мысль спектакля, сформулированная словами автора: каждый человек уникален и неповторим, никогда в мире не будет больше такого, как вы или я... Мысль вроде бы не такая уж сложная, но какими трудными путями шел к ней режиссер. И дело даже не в том, что он не чувствовал этого. Чувствовал и говорил об этом на репетициях, но говорил мимоходом, не внедряя ее постоянно и неуклонно в эмоциональную память артиста, не «обмакивая» в нее, как говорил Немирович-Данченко, каждое слово, каждый поступок героя.

Работа над текстом инсценировки в период создания режиссерского сценария не может идти без учета определенного для себя сквозного действия отрывка или рассказа. Оно является критерием отбора, компоновки и сокращений. К сожалению, на этой ступени преобладает литературное ощущение материала. Влюбленный в найденное им произведение, студент-инсценировщик не представляет, как можно обойтись без того или другого куска, эпизода, сцены, диалога и т. д. Поэтому в первый вариант инсценировки он тащит практически все, без должного профессионального отбора и, как правило, тонет под тяжестью такого груза. Отсюда так важен в этот период творческой деятельности студента момент публичной защиты на курсе замысла и принципов построения своего сценария.

Возвращаясь к нашему примеру, остается только добавить, что кропотливая и тщательная работа над литературной основой сценария заставила постановщика быть внимательным практически ко всем компонентам сценической жизни. Скажем, немалую трудность представляли все ритмические сцепления эпизодов. Форма диалога в письмах, каждое из которых является, по сути, большим монологом, рождает опасность монотонности действия. Режиссер бережно отнесся к авторской форме, лишь изредка ее нарушая внутренней разбивкой, «прослаиванием» писем друг другом. В большинстве же случаев он пытался тщательно выстроить «зоны молчания» партнеров, подробно организовать длительное восприятие, понимая, что только с помощью этих элементов можно избежать ритмического однообразия и внутренней статики.

Работа над прозой В. Кондратьева убедительно доказала правоту Немировича-Данченко в главном вопросе — «лицо автора», образная структура, особенности стилистики могут быть понятны только при широком подходе к творчеству писателя, при постижении внутренней природы авторского конфликта. Поэтому режиссеру в процессе работы над «Письмами с фронта» понадобилось прочитать и внимательно проанализировать другие произведения этого автора.

Постоянно учитывалось в работе и другое предупреждение Вл. И. Немировича-Данченко: чтобы избежать «дурно понятой сценичности», необходимо все внимание направлять не на поверхностную фабулу вещи, а на внутренний событийный ряд. Он и создает основу для самостоятельного театрального произведения, иногда весьма отличного от оригинала по своему формальному построению, но всегда сохраняющего идею и дух его в неприкосновенной целостности.

В другой работе на том же курсе — отрывке из романа Ч. Айтматова «И дольше века длится день» — студент взял два близко стоящих эпизода: похороны старого Казангапа и столкновение приехавших его хоронить с лейтенантом Тансыкбаевым. Драматургически отрывок складывался достаточно логично. Репетиции шли планомерно. Был проведен подробный анализ всего романа. Шел разговор о других произведениях Айтматова. Материал увлек студентов.

Из всей полифонической ткани романа режиссер взял главную, по его мнению, мысль — о нерушимой, крепчайшей связи нашего прошлого, нашей истории с днем сегодняшним и будущим, о святой обязанности каждого человека хранить в своей душе и в своих делах эту естественную, жизненно необходимую преемственность.

Но в период, когда отрывок стал «собираться» на сцене, у постановщика возникло ощущение неполноты, недоговоренности его варианта инсценировки. Дело в том, что кульминацией романа, его высочайшим образным и смысловым пиком является легенда о манкурте — человеке, потерявшем память, забывшем имя свое, свою землю, убившем свою мать. Эта легенда тысячами незримых ассоциативных нитей связана с каждым эпизодом романа. Народное сказание придает образно обобщающий смысл любому событию, поступку героев. Собственно, в первую очередь именно эта легенда привлекла внимание студен-Нз. По разным причинам пришлось отказаться от ее воплощения на Ищене, но легенда жила в режиссере как образное «зерно» всего произведения. Без нее отрывок справедливо казался обедненным, неполноценным. И режиссер довольно смело решил ввести в совершенно бытовую фактуру отрывка, в группу реальных персонажей «лицо от авто­ра», постоянно присутствующее при всех событиях. Этот человек внимательно следил за происходящим, никак не вмешиваясь в ход действия. И лишь в строго определенных местах он как бы комментировал разыгравшийся конфликт отрывками из легенды о манкурте. Его позиция, его взгляды, его оценки были точкой зрения театра.

Введение нового персонажа давало необходимое образное обобщение и известную публицистичность работе. С помощью этого героя режиссер четко заявлял свою сверхзадачу, короткие монологи «лица от автора» (их было три в течение 30-минутного отрывка) создавали оп­ределенный перебой действия, остановку, но отнюдь не снимали ритмического напряжения сцены. Напротив, осмысляя и обобщая происходящее, они создавали четкие, нарастающие по напряжению куски. Сам по себе этот прием не новый, но в данном случае его применение показалось режиссеру необходимым, чтобы до конца выявить свою мысль. В конечном счете, ценность приема не в его новизне, а в том, как он работает на сверхзадачу и образ всего произведения.

Мы останавливались на вышеприведенных примерах, чтобы выяснить колоссальную важность на всех этапах работы начинающего режиссера эмоционально верного и глубокого понимания конфликта и сверхзадачи литературного произведения. Эти два элемента руководят построением режиссерского сценария. Но все-таки важнейшей задачей является воспитание у студента образного восприятия автора и умения найти самостоятельный сценический эквивалент его прозе.

...Рассказ южноафриканского писателя Ш. Мунгуши «Земляк» при в: первом прочтении производил впечатление незамысловатой вещи. Бесхитростная история о бедняке, приехавшем из деревни в большой город в поисках работы. Язык рассказа простой, даже чуть примитивный. Никаких особых художественных сложностей не обнаруживалось. На первых порах возникло даже сомнение в необходимости такого Материала: много ли он даст начинающему режиссеру? Что здесь «рассапывать», за чем следить? Но студент-африканец, приехавший учиться в нашу страну, настаивал, ощущая в этом произведении свои, близкие и волнующие его проблемы. На первых репетициях он попытался с помощью театральных средств укрупнить образный строй рассказа: сочинил пролог, в котором герой рассказа, бездомный человек по имени Касамба, спит на какой-то городской скамье. Ему снится сон: страшные монстры, роботы, бездушные автоматы окружают, гонят, преследуют его. Все это под скрежещущую, «очень западную» музыку.

Таков был первый, очень наивный, предельно иллюстративный вариант, который попробовали сымпровизировать на площадке. Исполнители дисциплинированно двигались в ритме музыки, старательно изображая роботов. Вынесенная на площадку схема оказалась еще более примитивной, чем в устном изложении. Но цель режиссера, его мысль были понятны: он настойчиво пытался преодолеть налет схематичного примитивизма, заложенного в рассказе, найти более сгущенный, тревожный образ своего маленького спектакля. Он старался улучшить и пролог, от которого не хотел отказываться. Постепенно дело пошло.

Развивая свой замысел, режиссер начал понимать, что прямолинейно выстроенный образ в прологе не соответствует дальнейшему действию, в анализе которого он проявил себя в высшей сте­пени профессионально. Более того, пролог вносит совершенно чужеродную интонацию в задуманный стиль спектакля. Ткань рассказа — бытовая, повествовательная, очень конкретная — не выдерживала такой театральной перенасыщенности... Из начала вскоре исчезли роботы-марионетки, постепенно исчезла театральная заданность. Режиссер начал выстраивать своеобразную, очень насыщенную паузу — пролог.

...В полумраке раннего, холодного утра у совершенно реальной автобусной остановки, скрючившись на скамье, спит маленький человек. Постепенно подходят хмурые, невыспавшиеся люди. Они совер­шенно разные по внешнему облику, по манерам поведения, по внутреннему существованию, но всех их объединяет какая-то угрюмая сосредоточенность. Между людьми нет никакого общения. Каждый сам по себе. Вот люди заполнили уже все зеркало сцены. Не произнесено ни одного слова. Кто-то закурил сигарету, кто-то грубо столкнул спящего на землю и сел на скамью. Касамба сжался, ожидая удара, но на него никто не обратил внимания. Постепенно он приходит в себя, оглядывается, встает на ноги, пытается попросить сигарету. Ни один человек не поворачивает даже головы...

При всей простоте эта пауза несла в себе зерно верно найденной ш почувствованной исполнителями атмосферы раннего рабочего утра, Непреходящей усталости, которая живет в хмурых, невыспавшихся подях, неприкаянности одинокого человека, чужого в этом городе... В итоге получилась живая, предельно конкретная сцена с живыми людь-ши, за каждым из которых вставала своя биография. И тем не менее ющугцался тот первоначальный образ, с которого начал свои размыш-шения студент. Угрюмая обособленность, неконтактность людей создавали некое внутреннее единство, странную их сплоченность. Этот пластический образ молчаливой, бессловесной группы людей Ертал лейтмотивом всего спектакля. Они присутствовали при каждой встрече героев рассказа, создавая вроде бы несложный, но выразитель-шый контрапункт происходящему действию. Найденный режиссером Ё'персонаж» позволил наметить уже достаточно сложное образное построение, укрупнить проблему рассказа, вывести литературное произ-юедение на более высокий уровень. И надо сказать, сценическая версия оыла более выразительна, чем ее литературная основа. Поиск сценического, театрального образа литературного произведения — процесс чрезвычайно трудный, требующий постепенного разматывания», расшифровки авторской системы. Редко бывает так, што режиссер сразу «видит» свой спектакль во всех подробностях или жотя бы его образное «зерно», суть происходящего. Во всех приведенных примерах работа начинающего режиссера шла примерно одинаковым путем: от чисто литературных, умозрительных реминисценций и рассуждений, во многом интересных и по-своему содержательных, но те имеющих отношения к профессии, — к постепенному нащупыва-шию пластического, пространственного, ритмического и актерского решения материала.

Студент, как правило, с трудом освобождается от магии писательского слова, от мощного обаяния автора, особенно если произ-иведение высокого класса. Еще и еще раз приходится напоминать, что ррценический аналог может быть найден только в результате подробно-нх> и глубокого событийного и действенного анализа. Только он опре-шеляет в конечном итоге пригодность того или другого литературного шатериала для театрального воплощения. Только он в состоянии по-шочь обнаружить за авторским текстом, описаниями и комментариями юаличие жесткого действенного каркаса вещи. Такой анализ ложится в юснову создания режиссерского сценария, в котором обязательно должно быть уже намечено актерское решение образов литературного произведения, что позволяет выйти студенту-режиссеру к своим исполнителям вполне готовым. Плодотворность второго, важнейшего, репетиционного этапа во многом зависит от предварительной, са­мостоятельной деятельности постановщика, от правильности тех наметок, которые он сделал в первый период.

Задачи второго этапа работы с исполнителями трудны и многообразны. В принципе они одинаковы для работы и с инсценировкой, и с драматургией. Остановимся только на одном специфическом мо­менте репетиций инсценировок прозаического материала.

Мы уже говорили, что материал, не вошедший в режиссерский сценарий, обязательно должен быть использован при работе с актером. Это огромное богатство, которого никогда не дает пьеса. Этот материал способен обеспечить высокую продуктивность творчества исполнителя, позволяя «зацепить» зерно характера героя, природу его самочувствия, атмосферу происходящего и т. д. Авторские описания будят фантазию и воображение актера, конкретизируют видения, материали­зуют внешний облик персонажа. Но и в этом плане существуют трудные загадки, которые задает автор. Главное — не пропустить эти тайны, не отмахнуться от них. Отвечая на поставленные перед собой вопросы, можно будет находить все новые и новые подробности писательского замысла.

Если коротко подвести итоги основным требованиям работы студентов над инсценировкой, то надо прежде всего сказать о главном условии этой работы: изучается весь авторский материал, исследу­ется, повторим это, широкая природа авторского конфликта. Молодому режиссеру необходимо привить навыки не ремесленного выкраивания фабульной схемы, а профессионального подробнейшего анализа целостного стиля писателя, определяющего и смысловое, и формальное построение произведения.

Практическое соприкосновение с художественной прозой очень помогает студенту понять, разработать и воплотить каждый компонент театрального зрелища. Чужой мощный образный строй строго организует режиссерское мышление, давая необходимые внутренние мотивировки для построения живого человеческого характера. Пройдя этот этап, будущий режиссер получает необходимое умение для работы со значительно более трудным драматургическим материалом, где авторский «голос» совершенно скрыт, где режиссер остается наедине с героями пьесы.

Помимо чисто профессиональных навыков, работа над прозаическим произведением очень полезна и в другом плане, сформулированном К. Рудницким: «...Искусство театра по самой природе своей постоянно жаждет обновления, меняется вслед за изменениями, совершающимися в общественной жизни. И во взаимном контакте прозы и сцены, в их сотрудничестве, обогащающем одновременно и прозу, и сцену, тоже, естественно, дает себя знать изначально присущая театру отзывчивость, его чуткость к велениям и зову времени»[15].

Н.А.Зверева

ОТ СЕБЯ К АВТОРУ

Освоение предлагаемых обстоятельств роли

Пути проникновения в Шекспира, Мольера, Пушкина, Островского, Ибсена, Чехова, Булгакова, Арбузова, Розова, Вампилова...

Пути от себя к Отелло, Дон-Жуану, Хлестакову или к Мирандолине, Кабанихе, Раневской...

Как овладеть в процессе репетиций мыслями, чувствами, заботами, устремлениями, поступками действующего лица? Не просто понять их логически, но освоить и даже «присвоить» их — сделать своими?

Особенности образного мышления актера при работе над ролью обусловлены складом его психики, природой темперамента и характе-

ром эмоциональных жизненных впечатлений. Специфика его образных видений во многом определяется также художественными особенностями конкретного драматургического материала, тем, какие ассоциации с пережитым он возбуждает.

Изучая пьесу, каждый актер в каждой роли ищет свои неповторимые пути, свои способы, приемы, маленькие хитрости, чтобы сделать предлагаемые обстоятельства не просто понятными, но близ­кими себе, вжиться в них. Проникая в драматургию, актер — и всем значении режиссерского замысла — должен ощущать внутреннюю свободу, свое право на догадку, домысел, интуицию.

Недаром Станиславский придавал столь важное значение тому, чтобы проникновение в предлагаемые обстоятельства начиналось для актера с маленького напоминания о вымысле, со слова «если бы»: если бы я жил в такое-то время и в такой-то среде, а вокруг были бы такие-то люди и такая-то атмосфера и т. д.

Драгоценная особенность воздействия этого «магического» слова состоит для Станиславского в том, что оно дает толчок дремлющей инициативе артиста, будоражит его воображение, ничего в то же время не утверждая и не навязывая, не насилуя его психики. «Оно вызывает в артисте внутреннюю и внешнюю активность и добивается этого без насилия, естественным путем»[16]. Воображение каждого человека развивается по-своему. Многообразие оттенков человеческого воображения обусловливается различием индивидуальных особенностей восприятия окружающей действительности. Поэтому творческое воображение каждого актера, анализирующего предлагаемые обстоятельства пьесы, обладает особым характером, особой логикой, своими капризами и причудами.

Для одного актера познание предлагаемых обстоятельств начинается с погружения в быт пьесы, во все его атрибуты, детали, частности, казалось бы, даже мелочи. Он внимательно вчитывается в ре­марки автора, описывающие обстановку, в которой происходит действие. Ему важно представить себе местность, улицу, дом, расположение комнат, мебель, предметы обихода. Он хочет знать распорядок дня своего героя и его повседневные привычки: как и когда он просыпается, пьет утром чай, как одевается, сидит, двигается. Актер пытается ощутить атмосферу жизни действующего лица, и она воспринимается им прежде всего через обиход, ритм, уклад, бытовые детали.

Другой актер сразу направляет свое внимание на поиски точных взаимоотношений своего героя с окружающими его людьми. Он докапывается до тончайших нюансов этих взаимоотношений, до причин существующих симпатий и антипатий, внимательно вчитывается в текст, ища доказательства своих пристрастий, привязанностей или неприязни, опасений, возмущения. Он с удивительной остротой и чуткостью воспринимает, как относятся к его персонажу другие. Он тоже пытается ощутить атмосферу жизни, данную в пьесе, но атмосфера возникает для него прежде всего как эмоциональная среда, окружающая его героя.

Третий пытается сначала проникнуть в атмосферу эпохи, обращается к материалам литературным, историческим, живописным.

Но при всем индивидуальном своеобразии процесса познания предлагаемых обстоятельств его необходимейшим конечным результатом является возникновение у актера активных побуждений к действиям.

Исследуя сложные пути поисков органичного сценического действия, Станиславский писал: «Мы пропускаем через себя весь материал, полученный от автора и режиссера; мы вновь перерабатываем его в себе, оживляем и дополняем своим воображением. Мы сродняемся с ним, вживаемся в него психически и физически; мы зарождаем в себе «истину страстей»; мы создаем в конечном результате нашего творче-ства подлинно продуктивное действие, тесно связанное с сокровенным ; замыслом пьесы...»[17]. Таков нелегкий путь освоения предлагаемых обстоятельств роли, который необходимо преодолеть актеру, чтобы органично подойти к эмоционально-насыщенному сценическому поведению.

К сожалению, на практике этот процесс нередко упрощается и зачастую сводится актером к торопливому логическому разбору с определением действенной задачи и «схемы действий», якобы «необходимых» для ее осуществления. Но сколь бы изобретателен ни был режиссер в построении линии действия той или иной роли, он не в со-встоянии скрыть эмоциональную бедность актера, выражающуюся в отсутствии остроты восприятия и формально-технологическом обозначении оценок.

Актер должен найти собственные эмоциональные побуждения к действиям, которые могут возникнуть только в результате не просто логического понимания, но «присвоения» себе предлагаемых обстоятельств роли.

В Однако часто первая же попытка заставить актера «пропустить через себя», через свою индивидуальность обстоятельства роли, совместить с собой ее поступки вызывает сопротивление. Нередко можно услышать даже от опытного актера: мне трудно представить себя в данных обстоятельствах, со мной так не бывает, мне это не свойственно, я не понимаю подобных взаимоотношений и т. д.

Этот разрыв между собой и ролью особенно трудно преодолеть студентам при первых серьезных встречах с автором на втором году обучения. Тем более, что для преодоления его не существует какого-либо выверенного, во всех случаях пригодного и безошибочного приема. Сопротивление, недоумение, возражения молодого актера, ощущающего непреодолимую дистанцию между собой и ролью, могут быть вызваны разными причинами, в которых не всегда легко разобраться.

Сложности в первых актерских работах часто возникают именно оттого, что студенты репетируют не всю пьесу, а отрывок из нее, не всю роль, а лишь какой-то эпизод из жизни действующего лица. Есте­ственно, что при этом «как-то» разбирается вся пьеса и линия роли в целом, но разбор этот носит поверхностный характер. Основная действенная цель роли, так сказать, формулируется, называется (именно называется) в процессе репетиций, но за словесным ее определением не всегда стоит личное эмоциональное отношение к ней актера. Да и молодой режиссер в своей первой самостоятельной работе обычно еще не в состоянии всем ходом анализа пьесы подвести актера к ощущению основной действенной цели роли, как цели жизненно необходимой, как «присвоенной» потребности.

Студенты — и режиссеры, и актеры — нередко увязают в обстоятельствах и действиях одной конкретной сцены, упуская, что каждое ее обстоятельство и каждое действие должны быть освещены этой главной, решающей целью.

Очень редко случается так, что драматургический материал почти сразу находит отклик в душе артиста и сверхзадача роли ощущается им со всей необходимостью ее достижения. Тогда обостренные внимание и воображение актера легко отбирают, впитывают из множества драматургических фактов самые важные с точки зрения основного действенного конфликта. Тогда среди массы предлагаемых обстоятельств: быта, взаимоотношений, физического самочувствия, биографических данных и т. д. актер с удивительной зоркостью замечает и исследует те, которые будоражат его эмоциональную природу.

Гораздо чаще главная действенная задача роли долгое время остается лишь логически ясной, умозрительной, не находя своего обоснования, подтверждения, выражения в предлагаемых обстоятельствах пьесы и каждой отдельной сцены, т. е. не превращаясь в «сверхзадачу» роли. А это значит — главный решающий шаг от себя к роли не сделан.

Обратимся к конкретному примеру. Будущий режиссер разбирает со своим сокурсником, репетирующим Лопахина, первый эпизод из «Вишневого сада» (небольшая сцена еще до появления Епиходова). Короткий разговор Лопахина с Дуняшей: несколько слов об опоздавшем поезде, сожаление, что проспал, воспоминания о давнем знакомстве с Любовью Андреевной, сомнения в том, узнает ли она его при встрече и т. д. Идет первая наметка действенной линии.

Естественно, что этому предшествует какой-то общий разбор пьесы и разговор о сути характера Лопахина. И режиссер, и актер сходятся на том, что для понимания личности Лопахина, его поступков и его поведения в этом первом эпизоде важно ощутить особенности его взаимоотношений с Раневской. Говорится о том, что обстоятельством, во многом определяющим действия Лопахина, является возникшее еще в детстве восхищение Раневской, ставшей для него воплощением некоего недоступного мира, со странными поступками, взаимоотношениями, реакциями и оценками. Благодаря Раневской, особая атмосфера окружает дом и всех его обитателей, атмосфера, непонятная Лопахину, иногда поражающая своим изяществом, иногда возмущающая своей нелепостью, но тем не менее — почему-то! — всегда притягательная.

Лопахин все время ощущает свою чужеродность в этой атмосфере, понимает, что ему никогда не вписаться в нее органично, не сделаться таким, как эти люди (да и не хочет он этого, вероятно), но в то же время не может не стремиться хоть в чем-то сравняться с ними, во всяком случае, не может не соотносить с ними себя, свои поступки и свое восприятие жизни.

Оба — и актер, и режиссер — говорят о том, что, возможно, в непреодолимой потребности как-то соотнести свою жизнь с жизнью владельцев вишневого сада и заключается сверхзадача роли.

И вот предстоит встреча с той, которой Лопахин всегда так восхищался... Они не виделись много лет, и оба сильно изменились... Он бывает теперь в доме, куда прибегал в детстве заплаканным после от­цовских побоев мальчишкой, как человек, казалось бы, равный его обитателям и даже как возможный жених приемной дочери... Как они встретятся сейчас? Что происходит с Лопахиным в последние несколько минут перед встречей? Какие обстоятельства сцены кажутся наиболее важными?

Режиссер считает, что необходимо еще более подробно разобраться во взаимоотношениях Лопахина и Раневской. Актер должен понять, какими сложились эти отношения несколько лет назад, до отъезда Раневской за границу. Как часто бывал Лопахин в то время в доме? Как проходили тогда его «визиты»? О чем могли разговаривать эти люди? И если Лопахин вспоминает сейчас свою первую детскую встречу с Раневской, то какой вспомнилась ему их последняя встреча перед ее «бегством» в Париж после трагической гибели сына? Какой он боится, хочет, надеется увидеть ее теперь?

Режиссер приходит к выводу, что Лопахин находится в состоянии мучительного лихорадочного волнения, с которым едва может справиться, что нервная лихорадка ожидания все сильнее охватывает его на протяжении сцены, а с ней необходимо совладать, успокоиться, взять себя в руки и т. д.

Актер утверждает, что взаимоотношения с Раневской для него в основном ясны и он хорошо понимает, как важна для Лопахина и как волнует его предстоящая встреча. Но он хотел бы также остановиться на простых элементах быта и физического поведения. Как просыпается крепко вздремнувший от усталости человек? Как потихоньку приходит в себя, обретает снова ясность мысли, осматривается, приводит себя в порядок? Как выглядит комната, в которой происходит действие? Что за книгу читал Лопахин перед сном? Что-то из библиотеки Гаева и Раневской? (И, кстати, что вообще и много ли читает Лопахин? И что по необходимости, а что для удовольствия?). И каков круг повседневных дел и забот, которыми привык жить Лопахин?

В доме прохладно... Не надо ли накинуть что-то на плечи? И, наверно, надо взглянуть на секунду в зеркало, поправить галстук, пригладить волосы. Вероятно, нельзя не посматривать время от времени в окно, не прислушиваться и т. д. Ну и, конечно, надо собраться с мыслями, попытаться представить себе, как произойдет встреча, не упуская при этом той бытовой атмосферы, которая окружает Лопахина, и простой схемы его физического поведения.

Поправку актера к логике существования Лопахина, предложенной режиссером, можно понять. Ему надо «подобраться» к роли через свои, наиболее близкие ему обстоятельства. Прошлые взаи­моотношения с Раневской ему лишь теоретически ясны, и он ищет свой простой реальный ход к сегодняшнему бытию Лопахина в данной конкретной сцене. Режиссер, понимая это и не желая сковывать творческую инициативу артиста, соглашается с ним. Разбирается логика поведения других действующих лиц. Затем следуют этюды... Актер постепенно обретает свободу... Овладевая простейшими физическими действиями и элементами физического самочувствия, он избегает наи­грыша, но его существование в сцене вяло, инертно, ему почти не удается (и он сам понимает это) подвести себя к тому лихорадочному волнению встречи, которого ждет режиссер. Шаг от себя к чеховскому Лопахину — его мышлению, самочувствию, устремлениям, темпераменту — не сделан.

Режиссер и актер в своих поисках топчутся на месте, отрывок не развивается, не выстраивается, пока педагог не подсказывает им основную ошибку. Оба студента еще не охватывают пьесы и характера в целом и потому не отделяют в сцене главного от второстепенного. Удивительно, что оба они совершенно не касаются важнейшего обстоятельства, так многое определяющего в предстоящей встрече Лопахина с Раневской: Лопахин не просто приехал встретить Раневскую, он привез проект спасения ее вишневого сада. Проект неожиданный, смелый, с его точки зрения, блестящий!

Ведь если Лопахиным движет потребность как-то соотнести свою жизнь с жизнью владельцев вишневого сада, то сделать это было непросто, потому что Лопахин и они существовали как бы в разных измерениях. Теперь же, когда хозяева вишневого сада волею обстоятельств вовлечены в ту деловую сферу, в которой они так беспомощны, а Лопахин чувствует себя так уверенно и свободно, он может, наконец-то, показать, на что он способен и на что готов ради них.

Не потому ли, бросив множество дел, которые заставят его уехать почти сразу после встречи, он вырывается буквально на несколько часов, чтобы не просто встретить, но главное — успокоить, утешить и одновременно поразить, предложив свой великолепный, достойный благодарности и восхищения проект.

Среди разнообразных многочисленных фактов жизни Лопахина это обстоятельство составляет важнейшее, ведущее звено. Оно лежит на линии сквозного действия Лопахина и является событием, определяющим характер восприятия других обстоятельств и остроту их оценок. Миновать это событие — значит лишить себя активных эмоциональных побуждений к действиям. Оно не исключает полностью высказанных режиссером и актером предположений, но делает их более конфликтными и острыми. Что такое для Лопахина «проспал» и каково ожидание встречи в преддверии данного события?

В связи с этим событием неожиданное значение для актера приобретает в разбираемом эпизоде еще один не отмеченный им раньше, не показавшийся существенным факт: заснувшего Лопахина не разбудили, просто-таки не взяли с собой встречать Раневскую. Он, специально для этого приехавший, бросив дела, нелепо уснул, а его не стали будить... Видимо, ни Варя, ни Гаев не сочли это необходимым... А это может — сейчас более, чем когда-либо — ранить, может вызвать грустные и беспокойные мысли. Может заставить почувствовать себя неловко, увидеть себя со стороны неожиданно трезво и зло: «Только что вот богатый, денег много, а ежели подумать и разобраться, то мужик мужиком...» И не только потому «мужик», что «читал вот книгу и ничего не понял, читал и заснул», но и потому, что ему нечаянно напомнили об этом, не взяв на станцию с собой. И совсем не случайна реплика Лопахина Дуняше: «Очень уж ты нежная, Дуняша. И одеваешься, как барышня, и прическа тоже. Так нельзя. Надо себя помнить». Он говорит не столько о Дуняше, сколько о себе — надо и ему помнить свое место.

Действительно, как бы ни определялась в зависимости от замысла режиссера и индивидуальности артиста сущность характера Лопахина, обойти вниманием при разборе сцены этот пусть некрупный, но существенный конфликтный факт нельзя. Можно по-разному на него реагировать, но пропускать его не стоит.

Для актера же в данном случае это конкретное обстоятельство внезапно становится тем мостиком, который он перекидывает от себя к роли, от своей человеческой индивидуальности к чеховскому Лопа-хину. Именно оно с неожиданной легкостью «присваивается» актером и становится важным эмоциональным импульсом, определяющим его, Лопахина, поведение и самочувствие, заставляющим его после неожиданного, незаслуженного «оскорбительного щелчка» заново пристально вглядеться в себя, испугаться желаемой встречи, а затем попытаться справиться с испугом и волнением.

Нельзя в решении отдельной маленькой сцены не учитывать важнейшего событийного для всей роли Лопахина обстоятельства: у него есть блестящий и спасительный план, который будет предложен Раневской. Осуществление этого «блестящего» плана сразу наталкивается на препятствия, сначала небольшие, потом более значительные, и, наконец, совсем непреодолимые. Они находятся в неразрывной взаимосвязи со сверхзадачей всей роли.

Определяя поведение действующего лица даже в самом маленьком отрывке, необходимо найти обстоятельства, питающие главную цель роли, на них прежде всего обратить внимание студента.

Сверхзадачу роли недостаточно «знать» и «понимать», ее надо «ошутить» через образную конкретность каждой отдельной сцены — и в этом и заключается главный, решающий, самый трудный момент сближения себя с ролью.

Как вообще познаем мы в жизни смысл и логику существования другого человека, такие загадочные для нас? По-разному... И всегда с трудом... Человек живет рядом с нами: к чему-то стремится, что-то отвергает, чем-то возмущается, совершает поступки. Мы смотрим на него со стороны: недоумеваем, снисходительно пожимаем плечами, протестуем или терпеливо-равнодушно соглашаемся... Лишь в какие-то минуты нам неожиданно открывается его душевная жизнь во всей ее пугающей или привлекающей обнаженности. В какие мгновения это происходит? В тот момент, когда мы неожиданно остро осознаем удивительное единство его и своих устремлений, целей, задач? Или в тот, когда случайное, казалось бы, незначительное обстоятельство вдруг делает малопонятное для нас, чужое существование осмысленным, предельно ясным, единственно возможным?

Так или иначе, но внутренний мир человека приоткрывается нам, когда между главной жизненной целью, к достижению которой он стремится, и обстоятельствами этой жизни возникает некая всеобосно-вывающая и всеоправдывающая взаимосвязь. До тех пор, пока эта взаимосвязь не выявлена, мир другого человека скрыт от нас, далек, чужд.

Поэтому и в работе над ролью так важно установить живую конкретную взаимосвязь между сверхзадачей и предлагаемыми обстоятельствами — это главный этап на пути «присвоения» актером действий и поступков роли. Естественно, что для каждого актера эта взаимосвязь имеет свои лично-интимные особенности и нюансы, возникающие как следствие своеобразия его жизненного и эмоционального опыта.

Особая сложность в работе над первыми отрывками нередко состоит в том, что начинающим актерам особенно трудно освоить и «присвоить» себе логику поведения действующего лица, когда дело касается так называемого «отрицательного» персонажа. «Взаимоотношения актера с отрицательными персонажами складываются подчас очень сложно, — писала О. Андровская. — И все же, ненавидя их, надо суметь проникнуться их мыслями, увлечься их целями, найти в образе какой-то азарт, как бы свое обаяние, чтобы появилось желание говорить и действовать от его имени. И чем убедительнее, последовательнее будут действовать эти персонажи, тем глубже будет их разоблачение. В сущности, оно в них самих, в их психологии, образе мысли и действии»[18].

Но молодого актера, тем более студента, смущает несоответствие его жизненной позиции поступкам и устремлениям человека во многом неприятного, иногда отталкивающего, враждебного. Он возражает против каких-либо ассоциаций и параллелей с собственным опытом, они его коробят и даже пугают. «Я» и Кабаниха... «я» и Свидригайлов... «я» и Присыпкин... — это кажется несовместимым. Все не про меня, не обо мне, не мое.

Однако у актеров, писателей, людей творческих опыт эмоциональный, как правило, значительно богаче опыта жизненного. Их нервная система чутко откликается на всякое серьезное жизненное явление, рождая цепь сложных образных ассоциаций, а гибкое, подвижное воображение развивает их, преобразует и надолго сохраняет затем в кладовой эмоциональной памяти.

Эмоциональная память питает обстоятельства роли даже, казалось бы, очень далекие от жизни актера, делая их не просто понятными, но неожиданно узнаваемыми в отдельных деталях и частностях, и, наконец, как бы своими.

В воспоминаниях М. Шагинян «Человек и время» есть страницы, посвященные описанию сущности профессионализма писателя, удивительно перекликающегося с чертами профессионализма драматического актера и режиссера. «Писанье — акт самоотдачи — рождается от перенакопления... Жить, отжимая переживаемое до последней капли, честно, полностью... Жить, как бы все время осмысливая себя самого. Собирая крупицы точности, доводимые до формулы, и тотчас забывая, сдавая их в камеру хранения памяти. В акте самовыражения, в письме все это притеснится к перу, станет само выползать вместе с чернилами. И надо быть к себе жестоко безжалостной в этом «самовыражении» — лишь бы оно шло от желанья добра и пользы людям. Мне кажется, в настоящем творческом акте все это всегда присутствует у всех»[19].

И дальше с поистине жестокой безжалостностью по отношению к самой себе М. Шагинян рассказывает об эпизоде своей биографии, в котором ни один близкий, ни один читатель не мог бы ее узнать, когда она, испугавшись за свою жизнь во время опасной переправы через Волгу, неожиданно для себя «устроила отвратительный скандал и орала бог знает что, отчасти от злобы, отчасти от страха, орала сама не слыша своих слов», орала на людей ни в чем не повинных, «чувствуя себя большой, тяжелой вороной, махающей крыльями», «трусихой», «ведьмой без доброты»[20].

Этот эпизод был сброшен в «камеру хранения памяти». И все пережитое «выплыло оттуда на бумагу чернилами спустя много лет и внешне совсем непохоже. Но я сразу узнала, откуда оно выплыло, — свидетельствует писательница. — Из себя самой, из кладовки памяти, из своих отрицательных возможностей... не лично моих — общечеловечески моих, наблюденных моим — «гносеологическим» — субъектом (критически присутствующим в каждом творце) в характере человеческом, когда он «распоясывается» в драгоценные минуты человеческого самопознания»[21].

Для актера сознательное стремление (а иногда даже неосознаваемая способность) фиксировать самые разнообразные жизненные эмоциональные впечатления и ощущения и умение сохранять их во всей свежести в кладовой памяти чувств является, так же как и для писателя, одной из важнейших черт профессиональной одаренности. Это качество помогает актеру в любой роли, осваивая самые различные предлагаемые обстоятельства и действия, не терять драгоценной творческой искренности, «не отрекаться от своего я» (по выражению Станиславского) и достигать той степени слияния с создаваемым характером, когда невозможно отделить актера-человека от его героя.

Вл. И. Немирович-Данченко говорил, что в каждом человеке совмещаются самые разные черты «человеческой сущности», в каждом можно найти и труса, и героя, и хитрого шельму, и честного человека, и доброту, и злобу. Человек культивирует в себе одни склонности и подавляет другие, в чем-то сдерживает себя и в чем-то подстегивает, ограничивает в одном и дает волю в другом, за что-то себя осуждает и чем-то гордится — словом, формирует и всесторонне воспитывает себя, но в нем заложены (в разных пропорциях и соотношениях) качества самые несоединимые и даже взаимоисключающие.

Студентка, репетирующая роль Кабанихи (и, казалось бы, имеющая для этого необходимые актерские данные), доказывает, что фанатичный деспотизм домостроя она в состоянии понять лишь логически, что ей не дано освоить жесткую непримиримость жизненной позиции хранительницы «нравственных устоев» города, не дано ощутить, «присвоить» присущий Кабанихе характер взаимоотношений с людьми.

И педагогу приходится терпеливо объяснять, что в каждом человеке заложена потребность утверждения своих мнений, идеалов, своей веры. Кому не знакомо, в большей или меньшей степени, и не любимо втайне не только приятное, но просто необходимое чувство, что ты внушаешь другим уважение, что тебя слушаются, что от тебя многое зависит? Каждый в тот или иной момент жизни ощущает свою позицию единственно верной, ощущает свое превосходство над другими (превосходство моральное ли, интеллектуальное ли, физическое ли — неважно, главное — превосходство), ощущает свое право на вмешательство (из самых лучших побуждений, конечно) в чужое бытие.

Но от ощущения своего — убедительного, очевиднейшего, обос-нованнейшего превосходства над другими людьми, столь явно тебе уступающими, столь явно в тебе нуждающимися, до деспотизма всего один шаг. Можно подавить в себе эти ощущения, не дать им выхода или даже посмеяться над ними, но посещают они каждого, и в работе над ролью студентка должна смело открыть эти стороны своей личности.

Современный артист «должен допустить зрителя до самых интимных глубин своего «я», — пишет А. А. Гончаров, — совершить на его глазах некую духовную исповедь, создать абсолютный «эффект присутствия» в образе»[22]. Человек, отрицающий в себе сложную диалектику «дурного» и «хорошего», противоречивое смешение острых и конфликтных порывов, желаний, побуждений, не умеющий подмечать их в себе, сохранять их в кладовой своей эмоциональной памяти, вероятно, не имеет настоящих данных для актерской профессии.

А. С. Выготский писал: «Наша нервная система похожа на станцию, к которой ведут пять путей и от которой отходит. Только один из пяти прибывающих на эту станцию поездов только один, и то после жестокой борьбы, может прорваться наружу — четыре остаются на станции. Нервная система таким образом напоминает постоянное, ни на минуту не прекращающееся поле борьбы, а наше осуществившееся поведение есть ничтожная часть того, которое реально заключено в виде возможности в нашей нервной системе и уже вызвано даже к жизни, но не нашло выхода»[23].

Но человеческая личность характеризуется не только той одной пятой своей, которая проявляется в поведении, но и теми четырьмя пятыми, которые остаются до поры до времени, чаще навсегда, скрытыми, невыраженными, и находится в постоянном столкновении, в борьбе за свое право на осуществление. Возможно, именно острая потребность пережить то, чему не дано в полной мере осуществиться в жизни, лежит в основе актерской одаренности.

Тогда процесс «присвоения» обстоятельств и действий роли имеет под собой реальную психологическую основу. «Присвоить» — значит найти их в себе, разбудить, развить, свыкнуться с ними, утвердиться в их жизненной необходимости для достижения сверхзадачи роли. Овладение актера сверхзадачей и заключается в «присвоении» тех обстоятельств и действий, которые превращают важнейшую цель роли в личную необходимость каждой отдельной актерской индивидуальности, заставляющую искать собственных интимных побуждений к поступкам. Только тогда можно преодолеть излишний рационализм актера, его внутреннюю пассивность, недостаток эмоциональности. В записных книжках А. М. Лобанова есть следующая мысль: «Не играть, а жить. Всегда помнить, что я сегодня играю и для чего, что хочу сказать зрителю, вносить страстность в жизнь, в творчество, в пьесу, в роль. Я в нем, я в роли. Это я — люблю, ненавижу, изменяю, лгу, совершаю героические поступки, ревную и т. п. В театрах все кокетничают мастерством, отсюда холодность актерской игры, отсутствие заразительности. Это написал автор, а не я. Словом, моя хата с краю — ничего не знаю. Нет, это написал я, это говорю я и отвечаю за свои слова»[24].

Но для этого, прежде всего «я в нем, я в роли...».

И. И. Судакова

ВНУТРЕННИЙ МОНОЛОГ И «ЗОНЫ МОЛЧАНИЯ»

Внутренний монолог в жизни. Роль и значение

Человека мучает бессоница — его осаждают насущные заботы, желания и мечты, тревожные опасения, досада на себя, обида на других; внезапные озарения и догадки диктуют ему планы действий на будущее, отдаленное и совсем близкое.

Человека одолевают мысли. Они теснятся, путаются, выстраиваются в том или ином порядке, вытесняют друг друга. Мысли борются, отражая сущность человека, внутреннюю конфликтность ситуации, в которой этот человек существует сегодня, был вчера или окажется завтра. В этот плотный конфликтный поток его сознания вонзаются сиюминутные впечатления, ощущения и также вступают в борьбу с основным течением мысли. Они образуют своего рода «водоворот», «пороги», иногда вовсе нарушают, поворачивают вспять ход мыслей человека, либо, наоборот, обогащают, дополняют, усиливают их прежнее направление.

Всем хорошо знаком этот процесс непрерывного внутреннего монолога, свойственного человеку в реальной жизни. Он сопутствует нам в отборе тех или иных поступков, слов, необходимых для достижения поставленной цели. В моменты наиболее острые, ответственные, сложные процесс этот становится очень интенсивным, эмоциональным, конфликтным. В экстремальных ситуациях он может стать заторможенным, глубоко подспудным, как бы ограждающим наше сознание от непоправимой травмы, цепляющимся за внешние приметы окружающего нас мира.

Но всегда и постоянно сознание человека фиксирует и обрабатывает различные события, факты, впечатления, ощущения, изменения, и во вне, и в себе самом происходящие. Если мы попробуем понаблюдать за собой в жизни, то убедимся в непрерывности течения мысли в каждое мгновение нашей жизни. «Я мыслю — значит, я существую». Но и наоборот: я существую — значит, я мыслю. Обратившись к самочувствию человека в бессонные ночные часы вьшужденного бездействия, можно как бы специально выделить этот внутренний процесс борьбы мыслей внутри потока сознания, ощутить его особенно явно. Но ведь и в дневное время, заполненное реальными делами, поступка­ми, физическими действиями, наше сознание, во всяком случае, планирует эти действия, ставит цели этим действиям, контролирует их результаты, судит об их эффективности, изменяет их последовательность. Оно может быть как бы многослойным и осуществлять одновременно некий контрапункт поведения — либо подвергать наше поведение уничтожающей критике, а может и наоборот — находить все более привлекательное оправдание тому или иному поведению, активи­зировать, стимулировать его. Именно с помощью наших внутренних монологов мы в жизни, правда, часто запоздало, но все же сводим счеты с противником, либо утешаем себя мечтами, прогнозируем невозможное или казним себя за допущенные промахи и ошибки, либо отводим душу, отчитывая как следует своих недругов. Даже трудно представить, каково было бы человеку, лишенному этой способности, — самому изживать свои эмоции, регулировать их, сохраняя таким образом необходимое для дальнейшей жизни равновесие. В результате этой внутренней борьбы человек выходит в реальное внешнее противоборство уже более подготовленным и закаленным, приняв определенное решение, создав себе уже мысленный опыт возможного развития ситуации.

Так обстоит дело с непрерывным внутренним монологом в жизни деятельного человека. Как видим, он ему свойственен, органичен. Даже больше: он ему настоятельно необходим, чтобы выстоять в жизненной борьбе.

Внутренний монолог отражает внешнюю и внутреннюю конфликтную природу, структуру самого процесса жизни, его диалектику. Именно с помощью внутренних монологов, с помощью «свернутой», (сокращенной внутренней речи человеческое сознание осмысливает то, что воспринято, ищет и находит поступки и словесное действие в адрес оппонента или единомышленника, либо обширной аудитории, где есть и те и другие.

Без внутренней «свернутой», сокращенной речи, без внутреннего монолога невозможно словесное взаимодействие, диалог, диспут. Невозможно взаимодействие личности с обществом, с друзьями и врагами без этого свойства сознания. Другое назначение внутренней сокращенной, «свернутой» речи касается конфликтности собственного «я» личности. Оно обеспечивает сложную жизнь духа человека, его способность спорить с самим собой, воздействовать на свое психическое состояние, изменять его, приспосабливаться к ситуации, сохранять внутреннее равновесие, а для этого вырабатывать определенное отношение к событиям, явлениям, жизненным процессам, людям.

Внутренний монолог в литературе.

Роль внутреннего монолога в жизни человека зорко подмечен реалистами-писателями — и прозаиками, и драматургами. Он нашел в их творчестве достойное отражение. Их гений оставил нам страницы поразительные, где жизнь человеческого духа реализуется потоком сознания именно через внутренние монологи, посредством внутренней, иногда «свернутой», сокращенной речи. И Толстой, и Достоевский, и Чехов, и Горький писали не только о событиях, о делах и поступках своих героев. Целые страницы их книг отданы внутренним монологам, где часто они воссозданы как контрапункт к поведению, к диалогу героев. Если вспомнить мысли Анны Карениной в последний день ее жизни, в последние часы на роковом пути в Обираловку, то мы найдем в них отражение трагедии ее души. Ее невыразимое одиночество, вина Вронского перед нею и собственная вина перед сыном, опустошение, разочарование, беспощадность окружающего ее мира — все влекло ее неотвратимо к самоубийству. Возвращаясь от Долли, к которой она бросилась было за помощью и где неожиданно встретила Кити, Анна ощутила свое отчуждение от общества и свое унижение еще острее: «Как они, как на что-то страшное, непонятное и любопытное, смотрели на меня. О чем он может с таким жаром рассказывать другому? — думала она, глядя на двух пешеходов. — Разве можно другому рассказывать то, что чувствуешь? Я хотела рассказать Долли, и хорошо, что не рассказала. Как бы она рада была моему несчастью! Она бы скрыла это; но главное чувство было бы радость о том, что я наказана за те удовольствия, в которых она завидовала мне. Кити, та еще бы более была рада»... Анна видит мороженщика и двух мальчиков, и снова мысль ее отбирает свое: «Всем нам хочется сладкого, вкусного. Нет конфет, то грязного мороженого. И Кити так же: не Вронский, то Левин. И она завидует мне. И ненавидит меня. И все мы ненавидим друг друга. Я Кити, Кити меня. Вот это правда!». Вспоминает ли она слова Яншина, слышит ли звон колоколов, видит ли извозчиков, мысль ее упорно утверждает мотив ненависти человека к человеку. «Все гладко. Звонят к вечерне... Зачем эти церкви, этот звон и эта ложь? Только для того, чтобы скрыть, что мы все ненавидим друг друга, как эти извозчики, которые так злобно бранятся. Яншин говорит: «Он хочет ме­ня оставить без рубашки, а я его. Вот это правда!» Ее мысли все время возвращаются к Вронскому. «Никогда, никого не ненавидела так, как этого человека!..»

И далее, уже по дороге на вокзал и в Обираловку ее мысль отбирает в интерпретирует все воспоминания, встречи и впечатления на ее скорбном пути очень определенным образом — согласно ее собственной ситуации, ее психологической доминанте в этот тяжкий для нее день. «Опять я понимаю все», — сказала себе Анна, как только коляска тронулась и, покачиваясь, загремела по мелкой мостовой, и опять одно за другим стали сменяться впечатления... Да, про то, что говорит Яшвин: борьба за существование и ненависть — одно, что связывает людей. Нет, вы напрасно едете, — мысленно обратилась она к компании в коляске четверней, которая, очевидно, ехала веселиться за город. — И собака, которую вы везете с собой, не поможет вам. От себя не уйдете... Мы с графом Вронским также не нашли этого удовольствия, хотя и много ожидали от него... Он тяготится мною и старается не быть в отношении меня бесчестным... Если он, не любя меня, из долга будет добр, нежен ко мне, а того не будет, чего я хочу, — да это хуже в тысячу раз, даже чем злоба! Это — ад! А это-то и есть. Он уже давно не любят меня. А где кончается любовь, там начинается ненависть. Этих улиц я совсем не знаю. Горы какие-то, и все дома, дома... И в домах все люди, люди... Сколько их, конца нет, и все ненавидят друг друга... А между мною и Вронским какое же я придумаю новое чувство? Возможно ли какое-нибудь не счастье уже, а только не мученье? Нет и нет! ... Невозможно! Мы жизнью расходимся, и я делаю его несчастье, он мое, и переделать ни его, ни меня нельзя».

Даже нищая с ребенком на улице не вызывает у Анны жалости, а дети — гимназисты и смеющиеся молодые люди в вагоне дачного поезда — все оборачивается в ее мыслях в подтверждение мотива бесчеловечности, безжалостности как закона жизни. Да, нищая с ребенком. Она думает, что жалко ее. Разве все мы не брошены на свет затем только, чтобы ненавидеть друг друга и потому мучить себя и других? Гимназисты идут, смеются. Сережа? — вспомнила она — Я тоже думала, что любила его, и умилялась над своею нежностью. А жила же я без него, променяла же его на другую любовь и не жаловалась на этот промен, пока удовлетворялась той любовью... Отчего же не потушить свечу, когда смотреть больше нечего, когда гадко смотреть на все это? Но как? Зачем они кричат, эти молодые люди в том вагоне? Зачем они говорят, зачем они смеются? Все неправда, все ложь, все обман, все зло!»

Так беспощадно судит и себя, и свою любовь Анна. Жестокое одиночество, несправедливое отчуждение от общества и свое унижение им, предательство Вронского и сознание, что сама точно так предала свою любовь к сыну, все здесь сплелось в неразрешимый узел, «винт свинтился», человек не выдержал, сломался, опустошилась душа его, жить стало нечем, не за что уцепиться мыслью...

А рядом встает такой емкий, но совсем краткий, всего из одной фразы, внутренний монолог у Горького в его «Жизни Клима Самгина». Знаменитое «А был ли мальчик-то?» Мальчик-то был — Самгина не было — так, муть какая-то, туман, таракан с усами.

Становление и развитие проблемы внутреннего монолога в драматургии и на театре

Русские писатели умели передать через внутренний монолог героя самую суть человека, его внутренний образ, его динамику. В драматургии эти внутренние монологи зазвучали. Зритель услышал мысли героя, оставшегося один на один со зрительным залом. В них отражался способ мышления человека, его внутренний конфликт, его существо — «зерно человека», «направленность его темперамента». Его стремление либо получить как можно больше от жизни, отнять у других, захватить право на власть и на подавление остальных, либо, наоборот, не остаться в долгу у жизни, у людей, защитить человеческое достоинство, сберечь человеческое в человеке.

Что же такое на театре знаменитые монологи героев Корнеля и Расина? Их напряженный выбор между долгом, чувством чести и жаждой любви, порывами страстей? Что это, как не тот же внутренний монолог. Что такое «Быть или не быть» у Шекспира? Этот страстный поиск Гамлетом ответа на вечный вопрос человечества? Что такое монолог Джульетты, преодолевающей ради Ромео страх смерти, страх очнуться в склепе живой среди мертвых? Горькая жалоба Орлеанской девы у Шиллера: «Ах, зачем за меч воинственный я свой посох отдала и тобою, дуб таинственный, очарована была?» Или монолог Елизаветы перед подписанием смертного приговора Марии Стюарт? А Катерина Островского из V действия «Грозы» с монологом: «Нет, нигде нет! ... Ветры буйные, перенесите вы ему мою печаль-тоску!» Или монолог у фонтана Самозванца из «Бориса Годунова» Пушкина в ожидании тайной встречи с Мариной Мнишек? Монолог Натальи Петровны из «Месяца в деревне» Тургенева, заставляющей себя опомниться, остановиться, пока еще можно не презирать себя?

Ведь все это внутренние монологи героев, их мысли, которые обычно, в реальной жизни, не произносятся вслух, но, согласно театральной условности, поэт и драматург их оглашают, когда герой остается один на сцене, глаз на глаз со зрителем. Стоит появиться другому действующему лицу пьесы, и герой эти мысли прячет, возникает диалог, взаимодействие. Но спрятанные мысли, скрытые мысли не исчезают: они пронизывают диалог, обогащая его содержание, они заполняют «зоны молчания» персонажа, его паузы и подтексты. Не написанные драматургом, они становятся целиком заботой режиссера и артиста.

По существу, именно об этом писал еще Н. В. Гоголь в своем «Предуведомлении» для тех, которые пожелали бы сыграть как следует «Ревизора». «Умный актер, прежде чем схватить мелкие причуды и мелкие особенности внешние доставшегося ему лица, должен стараться поймать общечеловеческое выражение роли, должен рассмотреть, зачем призвана эта роль, должен рассмотреть главную и преимущественную заботу каждого лица, на которую издерживается жизнь его, которая составляет постоянный предмет мыслей, вечный гвоздь, сидящий в голове. Поймавши эту главную заботу выведенного лица, актер должен в такой силе исполниться ею сам, чтобы мысли и стремления взятого им лица как бы усвоились ему самому и пребывали бы в голове его неотлучно во все время представления пьесы. О частных сценах и мелочах он не должен много заботиться. Они выйдут сами собою удачно и ловко, если только он не выбросит ни на минуту из головы этого гвоздя, который засел в голову его героя»[25]. Об этом же заботился М. С. Щепкин, обучая своих питомцев. По воспоминаниям С. П. Соловьева, он говорил ученикам: «Помни, что на сцене нет совершенного молчания, кроме исключительных случаев, когда этого требует сама пьеса. Когда тебе говорят, ты слушаешь, но не молчишь. Нет, на каждое услышанное слово ты должен отвечать своим взглядом, каждой чертой лица, всем твоим существом: у тебя тут должна быть немая игра, которая бывает красноречивее самих слов, и сохрани тебя Бог взглянуть в это время без причины в сторону или посмотреть на какой-нибудь посторонний предмет — тогда все пропало! Этот взгляд в одну минуту убьет в тебе живого человека, вычеркнет тебя из действующих лиц пьесы, и тебя надо будет сейчас же, как ненужную дрянь, выбросить за окно»[26].

В творческом поиске создателей МХАТ К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко создание «жизни человеческого духа» стало первостепенной задачей актера и режиссера. Отсюда возникло убеждение и требование К. С. Станиславского — всю работу артиста проверять «сверхзадачей» и «сквозным действием» роли. Вне «сверхзадачи» и «сквозного действия» все требования и положения его системы, по его же собственному убеждению, теряли свой смысл, превращаясь в бесплодную догматику, формальное правдоподобие, лишенное «истины страстей», конкретного человека, с присущими именно ему особенностями поведения в мышления.

Константин Сергеевич не уставал говорить о нерасторжимом единстве — ум, воля, чувство — в человеке. А раз так, то ход к чувству только через нерасторжимое единство мысли и действия в творческом процессе актера. Верно играть роль, по Станиславскому, — «это значит: в условиях жизни роли и в полной аналогии с ней правильно, логично, последовательно, по-человечески мыслить, хотеть, стремиться, действовать, стоя на подмостках сцены»[27]. И еще вот что пишет Станиславский: «Когда я говорю о физическом действии, то я все время говорю о психологии. Когда я говорю: пишите письмо, то разве дело в самом писании? Надо создать вокруг этого историю, тогда только вы напишите правильно»[28].

Он придавал огромное, решающее значение жизни воображения, фантазии, их непременному ведущему значению в творчестве актера. «Не сам объект... а привлекательный вымысел воображения притягивает на сцене внимание к объекту»[29].

«Наша главная задача не только в том, чтоб изображать жизнь роли в ее внешнем проявлении, но главньм образом в том, чтобы создавать на сцене внутреннюю жизнь изображаемого лица всей пьесы, приспособляя к этой чужой жизни свои собственные человеческие чувства, отдавая ей все органические элементы собственной души»[30].

«Нередко физическая неподвижность происходит от усиленного внутреннего действия, которое особенно важно и интересно в творчестве»[31]. И снова: «Каждое наше движение на сцене, каждое слово должно быть результатом верной жизни воображения»[32].

Константин Сергеевич Станиславский—великий артист, создатель искусства МХАТ, актер, изумительно владевший даром перевоплощения в образ, актер очень яркой формы и тонкого пси­хологического рисунка — утверждал: «Способность к духовному и внешнему перевоплощению есть первая и главная задача искусства»[33]. Он же: «Налажено правильное действие и правильная мысль. Вы уже ближе к роли. У вас есть какая-то основа, на которой можно держаться»[34]. И опять о единстве мысли и действия: «Внутренняя характерность слагается из того, как данный человек действует и мыслит в данных предлагаемых обстоятельствах»[35]. И его практика доказывала его теорию блистательными образами Мнимого больного, Фамусова, Крутицкого, доктора Штокмана, Сатина, Гаева...

Создание психологического портрета образа было непременной заботой великого артиста наряду с природой темперамента образа и свойственными ему темпо-ритмами жизни, его внешним обликом и повадками. Создание внутреннего отношения к миру, к людям, проникновение в характер мышления персонажа решали успех работы над ролью. Об этом говорит Константин Сергеевич Станиславский в своей книге «Работа актера над собой» в главе «Характерность». Он рассказывает, как студент Названов в поиске внешней характеристики через костюм и грим напал, чисто интуитивно, на облик, который заставил будущего актера ощутить в себе потребность к иному, чем у него самого в жизни, способу мышления и поведения. Вот что говорит Названов своему учителю Торцову о своем ощущении образа критикана: «Подумать только, как я себя вел с вами! Моя любовь, уважение и чувство преклонения перед вами чрезвычайно велики... Но в чужой, а не в своей шкуре мое отношение к вам коренным образом изменилось... Мне было приятно нагло смотреть на вас»[36] ... И еще: «Ученики давали мне все новые и новые реплики, на которые я без запинки, остро отвечал в характере изображаемого лица. Мне казалось, что я неисчерпаем и что я могу жить ролью без конца, во всех без исключения положениях, в которых бы я ни очутился... Я берусь сыграть эту роль без грима и костюма... Мне далеко не сразу удалось выйти из образа. По пути домой и придя в квартиру, я поминутно ловил себя то на походке, то на движении и действии, оставшихся от образа.

И этого мало. Во время обеда, в разговоре с хозяйкой и жильцами, я был придирчив, насмешлив и задирал не как я, а как критикан. Хозяйка даже заметила мне:

— Что это вы какой сегодня, прости Господи, липкий!..

Это меня обрадовало.

Я счастлив, потому что понял, как надо жить чужой жизнью и что такое перевоплощение и характерность.

Это самые важные свойства в даровании артиста»[37].

Здесь для нас сегодня очень важна фраза: «Я берусь сыграть эту роль без грима и костюма», так как она говорит об акценте на внутреннее совмещение себя с образом, о присвоении себе его способа мыслить и действовать, а значит о присвоении себе его системы отношений к окружающей действительности и взаимоотношений с людьми.

В репетициях Владимира Ивановича Немировича-Данченко понятие о «внутреннем монологе», в современном его истолковании, получило тончайшую разработку на театре в тесной связи с тжими понятиями, как «лицо автора», «зерно» пьесы и роли, «направленность темперамента», «второй план», «физическое самочувствие» и «атмосфера». Эти особенности в работе Немировича-Данченко совпали по времени с возникновением нового драматургического письма, когда Чехов окончательно перенес смысловые акценты пьесы с внешнего развития действия, его интриги на внутреннюю закономерность и мотивы поведения, на скрытые причинности явлений и судеб. Жизнь становилась все сложнее, все более внутренне конфликтными делались и ситуации, и характеры. Драматургия и театр искали новые средства отражения современной им действительности.

Сегодня артист, не владеющий способностью эмоционального мышления на сцене, ни имитацией этого процесса, а именно его осуществлением здесь, сейчас, — абсолютно не современен, не заразителен и не интересен зрителю. Причем степень эмоциональности мышления актера в обстоятельствах роли определяет не только его заразительность для зрителя, но и решает проблему создания образа.

С течением времени изменилось и само представление о сценическом перевоплощении актера в образ. Внешние характерные признаки уступили место внутреннему перевоплощению. Именно за счет создания мышления образа, вскрытия его человеческих позиций и устремлений, явных и подспудных, создания его «второго плана» — т. е. его человеческих резервов, социальных, нравственных, психологических — происходит сегодня в театре перевоплощение актера в образ.

Так же, как степень эмоциональности мышления актера в обстоятельствах роли, так и его способность отбирать верно объекты своего восприятия, объекты мысли образа, его умение владеть этими объектами, т.е. способность его интуиции разгадать не только что и о чем, но и как именно мыслит образ, приспособляя для этого все свойства своего ума и души, решают сегодня проблему создания образа. Например, Наташа в «Трех сестрах» Чехова окружена плотной коростой объектов мелких, близких во времени и пространстве. Направленность ее темперамента сосредоточена на усилиях самоутвердиться здесь, в «генеральском» доме сестер Прозоровых, прибрать этот дом к рукам, навести здесь свои порядки. Поэтому так вцепляется она в возможность устроить разнос, отчитать за беспорядок уже с позиции хозяйки дома в IV акте. Ее фраза: «Зачем здесь на скамье валяется вилка, я спрашиваю!» — вырастает в крупный факт ее сегодняшней жизни. А в «Дяде Ване» у доктора Астрова, о котором Елена Андреевна говорит: «Посадит деревцо... и уже мерещится ему счастье человечества. Такие люди редки, их нужно любить», — объекты восприятия, объекты его мысли то бытовые, близлежащие, то далекие во времени и пространстве. Они лежат как в его собственном прошлом, так и в прошлом края, где он живет, а также и в его далеком будущем. Астров способен мыслить философски, способен обобщать, мыслить аналитически. Астров обеспокоен не только своей собственной судьбой, но и судьбой народной. Он лечит, не зная отдыха ни днем, ни ночью. Он тоскует о совершенном человеке, о его нравственной красоте: «В человеке все должно быть прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли».

Проникновение артиста в способ мышления образа, способность присвоить его себе решают сегодня проблему перевоплощения

Значение и роль внутреннего монолога в работе режиссера и актера над внутренним образом спектакля и роли

На пути к заветной цели слияния артиста с образом Вл. И. Немирович-Данченко огромное значение придавал работе над внутренним монологом. В его режиссерской практике внутренние монологи, которые актер наговаривает сам себе на репетиции и дома, накапливая внутренний груз образа, его «зерно», воспитывая и выращивая роль в себе, вживаясь в природу темперамента, его направленность, в логику поведения и мысли образа, сменялись внутренними монологами — импровизациями в ходе репетиции той или иной сцены, в поисках верного самочувствия, физического и психологического, в поисках верного действия. Внутренние монологи в паузах. Внутренние монологи в диалоге и взаимодействии партнеров. Мария Осиповна Кнебель в своей книге «Школа режиссуры Немировича-Данченко» так пишет об этом: «Владимир Иванович всегда требовал от актера умения овладеть внутренним монологом. Он не хуже писателей видел связь внутренней речи со всем ходом душевной и физической жизни героев и ясно сознавал, что момент овладения ходом мыслей образа — это и есть, по существу, процесс слияния актера с ролью. Поэтому он разграничивал цель и путь к осуществлению этого процесса. Перебирая в памяти все сказанное Владимиром Ивановичем по поводу внутреннего монолога, приходишь к выводу, что в постановке им самой проблемы есть оттенки: он в разных целях использовал это понятие на разных стадиях репетиционного процесса.

В начале пути Владимир Иванович, для того чтобы разбудить фантазию актера, дать ей точную исходную позицию и верное направление, начинал всегда с заражения актеров «лицом автора», эмо­циональным «зерном» пьесы и роли, «внутренним образом» будущего спектакля и действующего лица. Ему было необходимо разбудить живое, личное понимание актерами смысла пьесы, их активное отношение к событиям пьесы, к характерам ее населяющим. В этот период Вл. И. Немирович-Данченко щедро пользовал свой прекрасный дар «перевоплощения в автора пьесы», свой дар постижения личности автора, его «авторского лица». Остро воспринимая «зерно» пьесы, груз авторских чувств и дум, направленность авторского темперамента, его сверхзадачу, Вл. И. Немирович-Данченко, используя свою богатую и тонкую интуицию, выраставшую из его широкой литераторской осведомленности и богатого жизненного опыта, поражал актеров конкретностью, яркостью, подробностью своих режиссерских видений. Он рассказывал об атмосфере каждой сцены, как очевидец. Он видел и чувствовал сам то, о чем говорил. Своим отношением к происходя­щему в пьесе он заражал актеров. Пробившись к восприятию актеров, заразив их своим пониманием природы пьесы и роли, растревожив их нервный аппарат человеческой темой автора, он считал целесообразным начинать построение спектакля. В этот период, как свидетельствует М. О. Кнебель, «он предлагал актерам наговаривать себе внутренние монологи, раскрывающие суть, «зерно» образа». Репетируя «Последние дни» М. Булгакова, Владимир Иванович говорил исполнителю роли князя Долгорукова: «Если вы спросите у режиссеров, что самое важное в образе князя Долгорукова, они вам ответят: ненависть к Пушкину. Эту ненависть вам надо наживать, ее нельзя наигрывать. Ее надо уметь вызвать в себе. Говорите шелые монологи о причинах, возбуждающих в вас эту ненависть, и от этих монологов создастся ваш внутренний образ. Долгоруков, конечно, читал пушкинскую эпиграмму о нем, но скрывает это... Он предпочитает мстить анонимками... На балу у Воронцовой Долгоруков устроился в беседке за деревьями и подслу-кшивает и наблюдает оттуда... по его собственному выражению, «всю рту сволочь»... Дело не в том, что Долгоруков пьет шампанское и с улыбкой наблюдает, а важно то, что он злобно наслаждается. Подслушав разговор Николая I с Натали, он наслаждается тем, что, по его шнению, Пушкин будет рогоносцем... Он весь пылает злобой и ненави-гетью к Пушкину. Для спектакля — для его идеи, для его сверхзада-рш — это самое главное. Этот подслушанный разговор радует Долгору-рсова самой жгуче ядовитой, желчной радостью, его радует зло, он до-ролен, что еще одной мерзостью будет больше в мире. «Будет Пушкин \*рогат, как в короне, сзади царские рога, а спереди Дантесовы». Так рассказывает в своей книге М. О. Кнебель о работе Владимира Ивановича с актером МХАТ Анатолием Петровичем Кторовым над ролью князя Долгорукова.

Немирович-Данченко искал идейный смысл образа в живой при-рюде актера. В данном случае идейным смыслом роли было отношение Долгорукова к Пушкину. И сейчас, когда вспоминаешь спектакль «Последние дни» во МХАТе, этот последний спектакль Владимира Ивановича Немировича-Данченко, то и спустя 40 лет ярко видишь Кторова — Долгорукова, словно до бела раскаленного стихией злобы и ненависти, этот его брызжущий слюной рот, глаза, точно два гвоздя, слышишь его захлебывающуюся и одновременно острую, как бритва, манеру речи, ощущаешь какую-то надсадную, жгучую, уксусную природу его темперамента. Так Булгаковское отношение к трагедии Пушкина — его гнев и его боль за Гения, зависимого от ростовщика, униженного соперничеством Николая I, слежкой всепроникающей охранки, втиснутого в мундир камер-юнкера, окруженного травлей и ненавистью верноподданных при глубоком равнодушии и попустительстве власти, — освещало образ князя Долгорукова в спектакле.

В жизни отношение к человеку или событию возникает непосредственно, подсознательно, интуитивно. Например, влюбленность часто неожиданна, часто непонятна, как и необъяснимая антипатия к человеку. Но все же наше отношение, возникнув непосредственно и подсознательно, может поддаваться изменению под влиянием нашего сознания.

Во время Великой Отечественной войны Малый театр и его училище были эвакуированы в Челябинск, а МХАТ им. Горького — в Свердловск. И я, студентка училища им. Щепкина, тяжело переносила разлуку с матерью, артисткой МХАТ К. Н. Еланской. Мое отношение к этому факту было горьким, отчаянным. Но однажды мне сказали: «Ты неправа. Ты должна совсем иначе относиться к этому». — «Но я не могу иначе!» — «Неправда. Ты попробуй думать об этом не: «я не могу», «мне это тяжело», а с позиции матери. Подумай, как это важно для нее — играть сейчас свои любимые спектакли и роли. Это же ее способ участия в действительности. Ведь это главный смысл ее жизни». Не могу сказать, что мое отношение к разлуке резко изменилось с этого разговора, но я действительно постаралась думать иначе, и для меня стало возможным гордиться матерью в мыслях, вспоминать о ней без горькой тоски и отчаяния.

Вот этот момент глубокой непосредственной связи внутреннего монолога со сферой чувств имеет прямое отношение к работе режиссера и артиста. Значит, если в жизни можно воспользоваться механизмом тесной органической связи «мысль — чувство» с целью воздействия на последнее, то, вероятно, велико значение этой возможности в работе режиссера с артистом. В работе актера над ролью. И если в жизни то или иное отношение к событию, человеку возникает в нас непосредственно, подсознательно, в результате всего нашего жизненного опыта и реальных обстоятельств, то на сцене необходимое отношение надо уметь воспитать, вырастить, и в этом творческом процессе работа над внутренним монологом приобретает решающее значение.

Вл. И. Немирович-Данченко владел этим приемом работы виртуозно. Из личности актера он лепил личность образа. И разгаданный верно внутренний монолог, и воспринятое точно физическое самочувствие в каждый миг сценической жизни были плодотворными приемами его работы с актером. Режиссер добивался поведения, рожденного темой образа, его идейным смыслом. Помогал ощутить «зерно» характера в эмоциональной сфере личности актера. Именно необхо­димость «окунуть» сверхзадачу автора в личную эмоциональную природу актера, по мысли Вл. И. Немировича-Данченко, диктовала длительные сроки подготовки спектакля. Чтобы пробиться к живым, подлинным чувствам актера, он не жалел ни сил, ни терпения. Театральное искусство, рожденное из боли неравнодушного ума и сердца автора, обогащенное личностью как бы перевоплотившегося в автора режиссера и обрушенное на зрителей личностью актера, присвоившей себе идейный смысл образа, Владимир Иванович Немирович-Данченко справедливо считал наибо­лее действенным, наиболее впечатляющим искусством, способным оставить глубокий след в эмоциональной природе зрителя, а значит, и в его психике. Только личностная, искренняя, с отдачей всех свойств своего ума и воли актерская потрясенность темой роли, «донная» эмо­циональность в посыле актером идейного смысла образа зрителю достигает по-настоящему цели — делает искусство средством глубокого воздействия на эмоции и психику зрителя, а значит, позволяет искусству участвовать в жизни, влиять на процессы и структуру современной действительности.

В 1910 году, в октябре, Вл. И. Немирович-Данченко писал К. С. Станиславскому после премьеры «Карамазовых»: «Мне и сейчас кажется, что если хорошо угадать, почувствовать психологию автора вообще важно, то угадать, почувствовать ее у романиста — самая первая необходимость... Найти слияние индивидуальности актера с индивидуальностью романиста — вот важнейшая задача. Она вся — за столом. Эта работа требует огромного внимания, углубления в роман и в душу актера»; «...если психология схвачена правильно, если исполнитель живет правильно, то это долетит до 25-го ряда, даже если не услышат там того или другого слова»; «...для того чтобы добиться переживаний, надо вдуматься в психологические плоскости автора, это очень, очень трудно и Боже сохрани поторопиться с этим — все покатится, если не додумаешься, а потом надо, чтобы актер нашел это у себя в душе. Вот я приступил к «М1зёгеге» и начал по-своему. Начал с отыскания внутреннего образа путем заражения. С этого именно надо н а ч и н а т ь».

Вот этот поиск в душе актера авторской темы, авторской сверхзадачи диктовал особинку, свойственную творческому методу Вл. И. Немировича-Данченко. Начиная с заражения актеров творчеством своей личной режиссерской фантазии, погружая их в смысл и атмосферу автора, Владимир Иванович стремился разбудить эмоциональную память самих актеров, вовлечь в творческий процесс их фантазию. Он предлагал артистам сочинять внутренние монологи персонажей, работающие на создание «зерна» образа, на выращивание и воспитание отношений образа к событиям, ситуациям, людям, населяющим созданный автором мир. Как это было, например, с Кторовым — Долгоруковым в работе над «Последними днями» М. Булгакова. Причем требовал вести рассказ не о нем, а от себя, говоря всегда «я», а не «он». Этот прием помогал актеру присвоить себе «зерно» образа, овладеть направленностью темперамента роли, будил личностное отношение актера к событиям, фактам, лицам пьесы. Так создавался второй план роли, ее внутренний образ. Втягивалась в подсознательное творчество эмоциональная природа актера, его эмоциональная память. Происходило срастание «я»' актера и «я» роли, и уже трудно было их отделить друг от друга.

Вл. И. Немирович-Данченко терпеливо и требовательно искал ход именно к тем нервам человека-артиста, которые «вибрируют» в данной ситуации в жизни, а значит, должны «вибрировать» и в условиях сцены и вызывать органичную потребность в поступке. Он упорно добивался вскрытия конфликтности каждого момента в жизни роли. В результате поведение актера в образе становилось качественно иным, не механически-заданным, а глубоко мотивированным, единственно необходимым, личностным и эмоциональным.

Продолжая добиваться живого отклика природы актера на правду автора, Владимир Иванович от репетиции к репетиции помогал актеру выстраивать логику мысли и поведения, фантазируя вместе с ним все новые и новые внутренние монологи образа, раскрывая внутреннюю конфликтность ситуации, предложенной автором. Постепенно актер окружал себя предлагаемыми обстоятельствами роли, как планета свойственной ей атмосферой. Создавал внутренний груз, человеческий резерв роли — ее второй план. Идеалом было овладение эмоциональным «зерном» роли, сращение с ролью, возможность ощутить роль в себе и себя в роли в любой данной для нее ситуации. Тогда Вл. И. Немирович-Данченко считал, что теперь, импровизируя, актер не будет врать, раз он крепко сидит в «зерне» роли и присвоил себе ее второй план.

Работа над внутренним монологом качественно изменялась. Теперь это были не монологи артиста, ставящего себя в обстоятельства роли, ищущего в себе те струны, на которых можно сыграть мелодию образа, но уже внутренние монологи персонажа в той или иной ситуации пьесы. Монологи эти фантазировались режиссером и актером, (находилась их психологическая доминанта, предполагалось направление и качество мысли. Их внутренняя конфликтная природа создавалась «горячим способом» — она рождалась здесь, сейчас, с новыми уточнениями, озарениями, догадками. Только искреннее сиюминутное восприятие ситуации предполагалось на каждой репетиции, а позже и в спектакле. Работая с Н. П. Хмелевым над ролью Тузенбаха в спектакле «Три сестры», Владимир Иванович на репетиции IV акта говорил Хмелеву: «Не знаю, как вы работаете; мой путь: я начинаю себе говорить монолог. Не то, что от имени Тузенбаха, а именно я говорю: «Я, может быть, буду убит. Вот наконец-то я дожил до того, что я еду на завод по-настоящему работать, она согласилась быть моей женой... Она меня не любит (это тоже очень важно)...» Все это перебирать, очень тонко. Несколько страниц перебрать всего того, что он мойвт передумать за эту ночь. Спал, может быть, полтора-два часа, не больше. Бродил, вставал, думал, хотел писать, бросал... «Она наконец согласилась быть моей женой... она чудесная... но она меня все-таки не любит... Значит, жизнь будет не такая, о какой мечталось, не будет идеальной радости... Она будет работать... Как это я возьму и убью человека? А между тем я, как офицер, иначе не могу...» Вот всю эту ночь так провести. И самое сильное: «Я буду убит, я умру». Это сильнее всего. «Умру... она останется жить, такая прелестная... Да нет, я не хочу умереть, я жить хочу! Может быть, я не буду убит?..» Оделся, умылся, пришел сюда. Вижу ее. А в мыслях: «Может быть, вижу ее в последний раз? А может быть, и не в последний?.. Я буду работать... я верю...»

«Скажи мне что-нибудь» — он думает: «Я, может быть, буду убит, : мне бы с чем-нибудь уйти. Я попрошу приготовить кофе, я буду его пить, я останусь жить»[38].

Внутренний монолог как тонкий инструмент в руках актера и режиссера, помогающий найти ход к чувству, создать как второй план роли, так и ее «зерно», вскрыть природу мышления, а затем увлечься ею и искренне импровизировать, вдохновенно творить конфликтный процесс мышления образа в любой ситуации, предложенной автором, разработанной режиссером, —- открытие и вклад Вл. И. Немировича-Данченко в технологию творчества актера и режиссера, который трудно переоценить, но который зачастую недооценивается сегодня в театре.

Сущность мышления — не только в том, ч т о, но и как мыслит образ. Будь то легкость в мыслях необыкновенная, как у Хлестакова, или тяжело поворачивающиеся жернова мысли, как у Собакеви-ча, стертые, стандартные формулировки начетчика и догматика, либо неожиданные парадоксы мысли, ее зоркость и стремительность, романтический, далекий ее полет, или же кругозор весьма ограниченный и мелочный — все создает психологический портрет личности, ее «зерно», ведет к направленности ее темперамента, ее сверхзадаче и сквозному действию.

Теснейшая, органическая взаимосвязь эмоциональной сферы и физиологии человека обогащает технологию творчества актера. Как человек думает? Как он ведет себя? Как он чувствует? Как говорит?

Природа мысли, природа темперамента, природа чувства — все отражается в речевой характеристике, в слове. Все слагаемые жизни человеческого духа тесно связаны друг с другом, и одно звено влечет за собою всю цепь. Ум, воля, чувство — триединство, сердцевина человека.

Недаром Вл. И. Немирович-Данченко в поисках синтетического образа персонажа пьесы всегда начинал свои размышления с вопросов: как он думает? Как хочет думать? Что он делает? Что хочет делать? Как он живет? Как хочет жить? Как он чувствует? Как хочет чувствовать? Несовпадение желаемого и действительного раскрывало внутренний конфликт человека, его внутренний дискомфорт, помогало понять его существо — его «зерно», направленность его темперамента, будило эмоциональную память артиста.

В жизни непосредственно возникающие отношения к событиям, людям, фактам, явлениям реализуются внутренним монологом человека и его поступками. И внутренний монолог, и поведение обусловлены вторым планом человека — его биографией, образованием, жизненным опытом, социальной принадлежностью, свойствами его личности и характером ситуации. Но, вероятно, возможна и обратная связь, когда, создавая внутренний монолог образа, реализуя его поступки, артист проникает в его «святая святых — в его природу мышления, в его отношение к миру, людям, в природу его чувств. И, не употребляя термина «внутренний монолог», значение самого этого процесса в жизни человека, видимо, интуитивно ощущали наши гениальные предки: и Гоголь, и Щепкин угадывали его необходимость для органической жизни в условиях сцены.

Учение Вл. И. Немировича-Данченко о внутреннем монологе возникло из опыта и поиска его предшественников в искусстве — тружеников театра. Возникло на определенном историческом этапе развития театрального искусства, вместе с драматургией Чехова, с поиском новых средств выразительности на театре, в искусстве МХАТа, с качественно новой значимостью личности режиссера спектакля. Тонко и подробно разработанное всей практикой Немировича-Данченко, оно было принято на вооружение, подхвачено его учениками, развито ими в их творчестве.

Так, Алексей Дмитриевич Попов, развивая мысли Вл. И. Немировича-Данченко, придавал огромное значение «зонам молчания» артиста в роли, их содержательности и динамике в творческом процессе создания сценической жизни образа. Он писал: «Стремление актера к органической жизни в образе должно прежде всего породить особый, острый интерес к так называемым «зонам молчания» в любой роли.

...Если мы хотим действительно измерить силу его (актера. — И. С.) возбудимости, мы должны направить свое внимание на то, как воспринимает актер факты и события, как оценивает мысли партнера, проследить за ним в моменты восприятия, а не в моменты реакции, то есть «отдачи», — в словах.

...Подлинный органический темперамент актера скорее сказывается в моменты восприятия, а не «отдачи»...

Процесс восприятия имеет, как мы видим, огромное принципиальное значение для всего творчества актера.

«Зоны молчания» органическим и теснейшим образом связаны с процессом восприятия, с накоплением эмоциональной энергии, перед тем как наступает момент «растрачивания» этой энергии.

...Жизнь актера в «зонах молчания» непосредственно и органическим образом связана с внутренними монологами, подтекстом, «грузом» (по Немировичу-Данченко), следовательно, и со сквозным действием и «зерном». Все это входит в «зоны молчания» и пронизывает их точно так же, как в моменты его речи.

«Зоны молчания» — наименее разработанная область в актерском творчестве.

...Борьба за активную творческую жизнь в «зонах молчания» — это, по существу, борьба за непрерывную жизнь в образе, за внутренние монологи, за нахождение темпо-ритма, это борьба за верное и точное физическое самочувствие, за более полное ощущение «зерна» образа. Я убежден, что в педагогике в ближайшем будущем произойдет переакцентировка внимания с работы над текстом в сторону работы над «зонами молчания»[39].

В самом деле, если актер с предельной подробностью и верой может осуществлять в роли то или иное физическое поведение, отобранное режиссером, то отчего же он не может увлечь свое воображение природой мышления образа, фантазируя его возможный способ и характер? Разве это не увлекательная задача для артиста, оснащенного современными данными психологии, социологии, физиологии и других наук о человеке? Работа актера должна обогащать современное человековедение. Ведь потому он и артист, что ему свойственно еще и интуитивное озарение, и проникновение в сердцевину другого человека, он способен заразиться его болью и радостью. Актер — это человек, способный к возбудимости, но к возбудимости осмысленной и целенаправленной. Опять это неразрывное единство мысли и чувства, в противовес наигрышу чувств, в противовес «моторному» возбуждению не от сути, не от существа дела возникающему, в противовес чисто невра­стенической «вздрюченности», в противовес крику, механическому ускорению темпа речи и поведения. Возбуждение, не от мысли, не от существа ситуации идущее, не затрагивает ни мыслей, ни нерва, ни подлинных чувств артиста, а значит, и зрителя, оно не заражает зрителей отношением актера к событию, к человеку, поскольку отношение это не сформировалось в самом актере.

И прав А. Д. Попов — внимание к неразрывному единству мысли и чувства, переакцентировка со слов к молчанию должны начинаться в педагогике. Стремление к подлинности во всех сферах сценической жизни, связанных воедино внутренним монологом, — вот чем должен быть озабочен студент II курса уже при первой его встрече с авторским словом, чуждым и манящим миром драматургического вымысла.

Путь к совмещению себя с ролью, к присвоению себе ее отношений к событиям и лицам пьесы лежит через овладение природой мышления образа, через постижение и построение логики его поведения. То, что логично для одного человека, совсем не логично для другого. Нет правды вообще и нет общей логики, есть правда автора и есть логика характера, к ним должны устремляться поиск и усилия режиссера и артиста. Отчего же актер должен отказываться от вполне осуществимого? Писатель создает характер, ситуации, события, конфликты. Почему же артист, его воображение, получив такой мощный импульс от воображения автора, не может своей фантазией дополнить, обогатить, развить, сочинить новые подробности как поведения, так и хода мыслей своего героя? Ведь живой, подлинный человек за сказанными словами имеет всегда груз очень многих не произнесенных им слов. Лишать этого человека на сцене значит лишать сценическую быль полноценности, богатства правды жизни, ее сложности, многогранности и объема. Значит создавать пустую схему жизни человеческого духа, лишенную содержательности, тайн и подробностей, которые и есть истина в полном смысле слова. Именно пристальный, различающий подробности, оттенки, неожиданные приметы взгляд художника и призван открывать зрителю истину.

Сегодня перевоплощение артиста в образ немыслимо без овладения его идейным смыслом, его «зерном», направленностью его темперамента, его мироощущением, а значит, природой, способом его мышления.

И. Ю. Промптова

ДЕЙСТВИЕ СЛОВОМ

Среди множества художественных проблем, находящихся в поле зрения режиссера, одна из важнейших — проблема слова, словесного действия. «Различными способами выраженное действие и прежде всего действие, выражающее движение мысли, составляет первоочередную заботу руководителя театра. От степени понимания и освоения действия, его разнообразных свойств зависит в конечном счете и художественная целостность спектакля»[40]. Именно режиссер в процессе работы над спектаклем должен «помочь актерам нацелить слово, сделать его действенным, весомым, объемным»[41].

Действовать словом, образно мыслить и говорить на сцене студенты-режиссеры учатся прежде всего на уроках своих мастеров. Причем проблема словесного действия встает перед студентами со всей остротой именно на II курсе, когда после бессловесных или немногословных этюдов I курса начинается работа над диалогами из пьес или над прозаическими произведениями, которые учащиеся переводят на язык драматургии, язык сценического действия. Освоение словесного дейст­вия находится в центре внимания студентов-второкурсников и на занятиях по сценической речи, поскольку этот предмет воспитывает будущих режиссеров в едином направлении с основными профилирующими предметами.

Следует сказать, что среди педагогов по режиссуре порой встречаются противники занятий студентов словесным действием по предмету «сценическая речь». Приверженцы такой точки зрения видят в этом дублирование работы над действенным словом по режиссуре. Предполагается, что на занятиях по сценической речи должна идти тренировка дикции, фонационного дыхания студентов, осуществляться работа по усвоению литературных норм произношения, по развитию голосовых выразительных средств, — то есть должна совершенствоваться исключительно внешняя речевая техника.

Безусловно, с такой точкой зрения невозможно согласиться. Сценическую речь нельзя считать, по образному выражению доцента ЛГИТМИКа В. Н. Галендеева, «системой трансляции»[42], которая лишь обеспечивает слышимость и понятность произносимого со сцены текста. Механическая тренировка дикции, голоса ничего не дает, поскольку слов вне мысли, вне точной действенной направленности не существует, так же, как нет и «чистой мысли», которая лишь одевается в слова, как в одежду. Известный советский психолог Л. С. Выготский подчеркивал, что мысль не является готовым психическим образованием, она не воплощается, но формируется, совершается в речи. Развернутое речевое высказывание порождается внутренней речью. В таком случае становится очевидным: даже начальные упражнения по технике речи, тренировка произношения отдельных слов, несложных фраз должны носить осмысленный, действенный характер, в противном случае тренировка выразительных речевых средств вне мысли, словесного действия будет приучать студентов к пробалтыванию текста, бессмысленному словоговорению, что неминуемо отразится и на их работе по слову на уроках режиссуры, а в дальнейшем — в самостоятельных профессиональных постановках.

Словесное действие — проблема исключительной важности. Просмотр спектаклей театров, работающих в различных зонах нашей страны, позволяет утверждать, что многочисленные изъяны речи (невнятность произнесения, «проглатывание» звуков, слогов и даже слов, плохая слышимость текста, монотонность звучания) очень часто кроются вовсе не в дикционных или голосовых недостатках актеров. Чаще всего тусклая, невыразительная, с трудом разбираемая в зале речь, как справедливо заметил в статье «Зритель хочет слышать!» народный артист СССР В. О. Топорков, — закономерное следствие подмены словесного действия игранием чувств, когда работа над образом начинается с заботы об эмоциях, слезах, с поисков примет внешней характерности[43]. И, наоборот, точное действие словом, как правило, приводит исполнителя к речи ясной, доходчивой и одновременно выразительной. Такое слово, даже тихо произнесенное, непременно будет услышано зрителем именно потому, что слово это осмысленно, действенно.

Освоить понятие «словесное действие» будущие режиссеры должны и теоретически, и практически. И хотя эта работа идет одновременно, удобство изложения требует условного разделения теории и практики.

Сначала о теории. На режиссерский факультет приходят, как правило, люди зрелые, имеющие за плечами жизненный и профессиональный опыт. Это либо актеры, либо учителя, инженеры, художники и т.д. Они поставили уже спектакли в самодеятельном театральном коллективе, неплохо подготовлены теоретически (условия приема на режиссерский факультет предполагают знакомство с основными трудами по режиссуре). И такие понятия, как сверхзадача, сквозное действие, физическое самочувствие, предлагаемые обстоятельства, «зерно» роли и т. д., им уже известны. Не составляет исключения и понятие «словесное действие». Студенты знают, что родовым признаком драмы служит действие, что «активность, подлинное, продуктивное, целесообразное действие — самое главное в творчестве, стало быть, и в речи! Говорить — значит действовать»[44]. Будущие режиссеры осознают важнейшую роль подтекста, помнят его определение К. С. Станиславским: «Это не явная, но внутренне ощущаемая «жизнь человеческого духа роли, которая непрерывно течет под словами текста, все время оправдывая и оживляя их. В подтексте заключены многочисленные, разнообразные внутренние линии роли и пьесы, сплетенные из магических и других «если б», из разных вымыслов воображения, из предлагаемых обстоятельств, из внутренних действий, из объектов внимания, из маленьких и больших правд и веры в них, из приспособлений и прочих (элементов). Это то, что заставляет нас произносить слова роли»; «то, что в области действия называют сквозным действием, то в области речи мы называем подтекстом»[45]. Подтекст — «мелодия живой души», дающая возможность оценить и текст, и то, что скрывается в нем.

Учение о словесном действии прочно вошло в практику современного театра как одно из основных принципиальных положений системы К. С. Станиславского. Глубокую разработку и творческое раз­витие учения содержат работы ведущих режиссеров и педагогов: В. Г. Сахновского, А. Д. Попова, А. М. Лобанова, А. Д. Дикого, Ю. А. Завадского, М. О. Кнебель, А. А. Гончарова, Г. А. Товстоногова, А. В. Эфроса и др. Учитывая определенный уровень теоретической подготовки студентов, мы считаем целесообразным проводить по данной теме семинарские занятия. На наш взгляд, нельзя добиться удовлетворительных результатов, если студенты режиссерского курса получают знания иждивенчески, лишь слушая лекции педагога. Перед семинаром мы предлагаем студентам познакомиться с необходимой литературой, выбрать темы для сообщений (минут на 10-15): о действенной природе слова в драме, о сверхзадаче, сквозном действии, подтексте, «втором плане», конфликте, видениях, действенных приспособлениях, об интонационных средствах выявления словесного действия, о логических ударениях. Чтобы сообщение не превратилось в сухой доклад, советуем связать тему с живой практикой современного театра. Важно, чтобы на семинаре каждый учащийся был вовлечен в общий разговор, чтобы он имел возможность уяснить для себя то, что ему непонятно. В конце каждого сообщения педагог отмечает верные, интересные моменты в рассказе студента и возможные ошибки, отвечает на вопросы, возникшие по ходу обсуждения проблемы.

При всей важности теоретических занятий доминирующий характер должна носить практическая работа по освоению словесного действия. «Когда режиссер говорит: «Я знаю, как это нужно делать», — значит, он увидел кусочек будущего спектакля в действии, в сценической конкретности», — подчеркивал известный режиссер и педагог А. Д. Дикий[46]. Для него режиссер не столько аналитик (хотя в идеале — энциклопедически образованный человек), сколько творец живых образов, идейный руководитель спектакля, «умеющий не только проектировать, но и конструировать, не только замышлять, но и выражать задуманное...»[47], владеющий театральным — динамическим анализом (в отличие от литературного — статического). Уместно вспомнить и слова народной артистки России О. И. Пыжовой, утверждавшей, что жонглирование теоретическими терминами ничего не дает, если не знаешь, как применить их на практике. «Что делали вчера?» — «Искали второй план», — говорят студенты. Они знают словесную форму, но не знают, что второй план искать нельзя, на него надо иметь право, и, чтобы второй план в конце концов появился, надо долго думать, искать, разрыхлять и фантазировать»[48]. Таким образом, все занятия по теоретическому осмыслению проблемы словесного действия надо подкреплять практикой, переводом знаний на язык сценического действия.

Чтобы избежать дублирования занятий по режиссуре, на уроках сценической речи студенты-режиссеры учатся действовать словом в лирических и эпических произведениях (в то время как на режиссуре берется для анализа драматургия). Кроме того, дублирования не возникает и в том случае, если на занятиях по речи принципиально ограничить стремление учащихся к поиску пространственного решения анализируемого материала, поиски света, костюмов, звукового оформления. Плодотворнее сосредоточить внимание учащихся исключительно на выразительных возможностях образного слова, его действенной природе, учить их «сражаться мыслью».

Вместе с тем, как и на занятиях по режиссуре, студенты находят тетексты сами. Это должен быть материал, тема которого «ранит», волнует режиссера, «не отпускает» его. Найти такой текст сложно, но поиски драматургического материала всегда мучительный для режиссера процесс. Н. П. Охлопков говорил, что режиссер в поиске пьесы подобен путнику, идущему по раскаленной от зноя пустыне в поиске спасительного глотка воды. «Режиссер может лопнуть, разорваться на части, если не придет вовремя нужная, как воздух, пьеса... Режиссер начинается с выбора пьесы. Репертуар каждого режиссера — это его лицо. Его «верую»[49]. Немаловажно, чтобы тема, волнующая студента, нашла отклик и в зрительном зале. Профессор А. А. Гончаров часто говорил своим ученикам, что режиссер должен чувствовать «воспаленные зоны» планеты, жить болью и радостью своего народа. И здесь решающее значение имеет мировоззрение художника, его идейная убежденность. Как и в работах по режиссуре, тексты, отобранные для действенного анализа, должны быть разнообразны по своим стилистическим особенностям и жанровой направленности. Рассказ в них может идти не только от третьего лица, но и от первого. Читая такой текст, не надо кого-то играть, думать о создании образа — важно овладеть способом мышления рассказчика, «складом его речи».

Но ведь перечисленные принципы выбора материала существенны на протяжении всех лет обучения, причем не только для студентов режиссерского, но и актерского факультетов. Каким же образом организовать учебный процесс для того, чтобы:

наибольшим образом сконцентрировать внимание учащихся прежде всего на проблеме словесного действия;

вести работу с учетом специфических требований именно режиссерского факультета?

Но прежде чем ответить на эти вопросы, уточним то главное, что определяет режиссерскую профессию. Выясним, какие профессиональные навыки в области словесного действия должны быть воспитаны именно у режиссера.

А. А. Гончаров считал возможным назвать режиссера профессиональным лишь в том случае, если он обладает способностью выявить сценический конфликт через поступки, борьбу персонажей. Этой точки зрения придерживаются и другие режиссеры. «Режиссер... — это мастер конфликта в отличие от актера — мастера действия», — пишет А. Б. Шатрин[50]. Называя основным «материалом» в музыке звук, в литературе — слово, в актерском искусстве — действие, П. М. Ершов также подчеркивает, что в искусстве режиссера сце-ническим средством выражения служит борьба. Ее надо увидеть в поведении людей, в связях, зависимости поступков одного человека от действий другого человека. Связи эти соответственно проявляются и в том, «как каждый говорит в ответ на речь другого, как молчит, не отвечая»[51].

Таким образом, в режиссере недостаточно воспитать способность улавливать за словами их действенную направленность. Режиссер должен научиться в любом случае общения людей видеть взаимодействие, во взаимодействии — борьбу.

Скелетируя текст, вскрывая его действенную структуру, обнажать конфликт. Безусловно, тренировать профессиональное мастерство будущих режиссеров в прослеживании конфликта проще в текстах, где есть явное или скрытое столкновение характеров, борьба идей, развитие отношений между действующими лицами.

Но как быть в тех случаях, когда студент режиссерского курса приносит текст, который его волнует, «ранит», но материал этот носит описательный характер? Известно, что в лирике и эпосе действие не является единственным способом изображения, оно подчинено основной — повествовательной — функции. «На самом деле, — пишет Вс. Успенский, — какое же действие в описании плюшкинского сада, пейзажа села Колотовки в тургеневских «Певцах» или в тютчевском стихотворении «Есть в осени первоначальной...»?!»[52] Более того, если какой-либо монолог из пьесы рассматривать изолировано, в отрыве от контекста, он неизбежно теряет свою конфликтную, действенную сущность. Исследователь слова в драматургии Вс. Успенский справедливо говорит о том, что монолог Гамлета насыщен действием лишь тогда, когда вплетен в линию борьбы шекспировской трагедии. Извлеченный из нее, он становится красиво высказанной мыслью, прекрасным, но обыкновенным лирическим монологом, рассуждением на тему о смысле жизни. Теперь он лишен своей действенной внутренней силы, поскольку уже не решает судеб Полония, Гертруды, Офелии и самого Гамлета; он живет «общечеловеческим» смыслом, — то есть жизнью неизмеримо менее конкретной, чем это было внутри трагедии. И наоборот: будучи включенными в драму, не только монолог, но и тексты описательного, повествовательного характера обретают конфликтную природу, действенную направленность, конкретность звучания.

В связи с этим на занятиях по сценической речи студенты режиссерского курса должны изучать словесное действие в условиях, наиболее приближенных к драматургическим. На наш взгляд, тексты не должны быть замкнутыми в себе, ограниченными собственными рамками, звучать автономно, изолированно друг от друга. Они должны быть вплетены в общую композицию, объединены единой темой.

Сразу обратим внимание на следующее. Под композицией порой неверно понимают некую «интеллектуальную» беседу, участники которой по очереди произносят свои тексты, создавая лишь видимость взаимодействия. Мы же имеем в виду композицию, по своей структуре представляющую собой своего рода модель драматургического произведения. Выстраивая такую композицию, будущие режиссеры начинают мыслить по законам драматургии. «Сталкивая», сопоставляя тексты, учащиеся прочерчивают линию борьбы и контрборьбы. Разрозненные прежде тексты становятся похожими на развернутые реплики общего диалога, где «каждый говорит в ответ на речь другого» или «молчит не отвечая». Они обретают взаимосвязь, взаимообусловленность, каждый из них не возникает теперь «сам по себе», «ниоткуда» — он предпослан текстом предыдущим и получает конкретный повод для своего появления. Общение в условиях композиции становится конкретным, каждый адресует свой текст не зрителю «вообще», а определенному партнеру, под влиянием которого возникла потребность отстоять свою точку зрения.

Уточняя тему, общую для всех участников композиции, студенты не ограничиваются теоретической ее формулировкой. Тема должна быть заявлена, развита и разрешена в процессе диалога. Каждый ис­полнитель обязан соотнести свой рассказ с этой общей темой, подчинить часть художественному целому. Как и в пьесе, отношения «действующих лиц» в конце композиции должны стать иными, чем они были в ее начале. Судить о том, кто из участников диалога отстоял свою позицию, а кто пересмотрел ее под влиянием «оппонентов», можно не только по тому, что говорит каждый исполнитель, но и по тому, как молчит, как воспринимает мысль партнера.

Важно отметить, что расположение текстов по принципу развивающегося диалога ставит будущих режиссеров перед необходимостью ритмической организации большого по объему материала, вы­деления, «укрупнения» главных, узловых моментов композиции и одновременно некоторого «затемнения», «затушевки» текста, который лишь дополняет, поясняет главную мысль. Ясно, насколько важно режиссеру приобрести навыки, имеющие прямое отношение к его дальнейшей работе в театре над действенным драматургическим словом.

Как же возникает такая композиция? Ее тема и драматургическая структура могут появиться не сразу, а в результате выбора и в процессе освоения студентами текстов. Так, например, на материале отрывков из книг ведущих современных режиссеров была выстроена композиция, где студенты II курса отстаивали, утверждали те идейные, эстетические, нравственные критерии современного драматического искусства, с которыми они связывают и дальнейшее его развитие.

В других случаях композиция может возникнуть на основе заранее оговоренной темы — общей для всех студентов при выборе материала. Тема причастности художника к судьбам Родины, тема верного служения ей прозвучала на материале поэзии 20-х годов (стихи Вл. Маяковского, А. Блока, А. Безыменского, И. Уткина, С. Есенина, П. Антокольского, В. Луговского, С. Кирсанова, В. Инбер и др.). Тема мужания, созревания таланта звучала в композиции, созданной на материале ранних стихов и поэм Вл. Маяковского.

Важно отметить, что освоение словесного действия в композиции позволяет успешнее «лечить» те «болезни», которые распространены в современном театре, а именно:

Бездейственность, информационность звучания сценического слова.

Иллюстративность слова, скольжение его по поверхности текста, отсутствие внутреннего действия.

Отсутствие внутреннего монолога, рождающего живое слово.

Отсутствие образного восприятия текста партнеров.

Эти «болезни» распространены не только потому, что кто-то из актеров плохо обучен, недостаточно профессионален, но в значительной степени и потому, что у режиссеров не всегда развита острая реакция на фальшь, иллюстративность сценического слова, произнесенного актером в спектакле. И работа над словом в композиции не только помогает будущим режиссерам глубже проникнуть в природу диалогического взаимодействия, но и обостряет их слух, учит отличать подлинный процесс рождения живого действенного слова от имитации такого процесса, даже если она носит самые завуалированные формы.

Итак, первое: информационность слова, его бездейственность. Казалось бы, все знают, что слово призвано совершать «работу». В пьесе не должно быть мест, где что-либо разъясняется зрителю (будь то экспозиционная часть или пространный монолог, содержащие, на первый взгляд, лишь информацию, повествование о чем-то). Но всегда ли слово действенно в практике театра? Далеко не всегда. Например, в начале чеховского «Вишневого сада» есть развернутая реплика Лопахина. Он вспоминает прошлое, рассказывает о своем отце, о торговле в деревенской лавке, говорит о своем теперешнем богатстве и о том, что если разобраться, то остался он, Лопахин, тем же мужиком. Это Лопа-хин говорит, а что с ним происходит? Чем он занят? Ожиданием приезда Раневской. И потому здесь важны не слова, а то, чем живет сейчас Лопахин, как взволнован от предстоящей встречи с хорошим, легким, простым человеком, как называет он Раневскую. Однако в спектакле порой забывают о подчинении текста событию, внутреннему действию героя, но помнят, что идет экспозиция и потому старательно вводят зрителя в предлагаемые обстоятельства. А если отсутствует пласт внутренней жизни и актер начинает внятно и старательно разъяснять зрителю прошлое и настоящее героя, текст звучит и настырно, и информационно, бездейственно.

«Встроенность» текстов (в том числе и повествовательного характера) в композицию уводит учащихся от «доклада», информации, позволяет студентам наглядно убеждаться в том, насколько целеустремленнее, действеннее звучат эти тексты в новых условиях — в контексте темы, в разрешении конфликта.

Второе: иллюстративность слова, скольжение его по поверхности

текста.

О распространенности этой «болезни» говорили ведущие режиссеры.

О. Н. Ефремов: «Беда современного актера — работа на уровне текста»[53].

А. В. Эфрос: «В психологическом искусстве важно внутреннее действие. Разве это не прекрасная истина? Однако множество актеров и режиссеров, зная эту истину и даже веря в нее, до глубокой старости не делают ее своей на деле»[54].

А. А. Гончаров: «Очень часто актера словно тянет искать произношение, соответствующее значению слова или фразы. Если он говорит «я рад», то непременно с улыбкой»; если — «я печален», то с тос­кой. Но ведь нередко противоположное основному значению слова звучание придает ему большую выразительность. Нужно только и к

этой проблеме подходить не формально, а с мерками действительности, образности и художественной правды. И здесь все определяется сквозным видением целого». И дальше: «Слово в устах актера никогда не должно интонационно иллюстрировать действие, пусть оно звучит по отношению к первичному, поверхностному своему значению «перпендикулярно», «наклонно», как угодно, но только не однозначно»[55].

Примером иллюстративного прочтения текста может служить монолог Бурнова в есенинском «Пугачеве», который привелось услышать в одном из спектаклей:

Бурнов. Нет, нет, нет! Я совсем не хочу умереть!

Эти птици напрасно над нами вьются

Я хочу снова отроком, отряхая с осинника медь,

Подставлять ладони, как белые скользкие блюдца.

Как же смерть?

Разве мысль эта в сердце поместится,

Когда в Пензенской губернии у меня есть свои дом?

Жалко солнышко мне, жалко месяц,

Жалко тополь над низким окном.

Только для живых ведь благословенны

Рощи, потоки, степи и зеленя.

Слушай, плевать мне на всю вселенную,

Если завтра здесь не будет меня!

Я хочу жить, жить, жить,

Жить до страха и боли!

Хоть карманником, хоть золоторотцем,

Лишь бы видеть, как мыши от радости прыгают в поле,

Лишь бы слышать, как лягушки от восторга поют в колодце.

Яблоневым цветом брызжется душа моя белая,

В синее пламя ветер глаза раздул.

Ради Бога, научите меня,

Научите меня, и я что угодно сделаю,

Сделаю что угодно, чтоб звенеть в человечьем саду!

Актер произносил монолог, идя по логике текста, значение лексики оказывало на него сильное влияние. Фразы об отроке, «отряхающем с осинника медь», об оставленном доме, о жалости к солнышку, месяцу, тополю вели исполнителя к сантиментам, к лирическим интонациям. А конец монолога вдруг зазвучал оптимистически, звонко, бодро, поскольку речь пошла о душе, которая «брызжется» яблоневым цветом, замелькали в тексте слова «радость», «восторг».

Ошибка актера (и не поправившего его режиссера) состояла в том, что монолог этот звучал в отрыве от основного события сцены — раскола в войске Пугачева. Сцена неспроста названа автором «Ветер качает рожь».

Бывшие приверженцы Пугачева — Чумаков, Бурнов, Творогов — после жестокого поражения готовы любой ценой спасти свою жизнь. Бурнов знает: сорок тысяч пугачевцев «за Волгой легли, как один», в Оренбурге зарезан Хлопуша, Зарубин — в Табинском остроге, бывшие товарищи «калмыки и башкиры удрали к Аральску в Азию». Не на кого надеяться, никто не спасет, никто не укроет. И если Чумаков поддался панике, утратив надежду на спасение, то Бурнов яростно, жадно, цепко ищет «челн потопающим в дикой реке». Ему некогда сейчас предаваться лирическим воспоминаниям о доме, ему «плевать на всю вселенную», лишь бы «звенеть в человечьем саду», лишь бы «жить, жить, жить!» Именно после этих слов Бурнова заговорил и Творогов, выжидательно, настороженно молчавший до сих пор: он понял, кто поможет ему связать Емельяна и отдать в руки властей! Это, скорее, не монолог, а развернутая реплика Бурнова — стремительная, конфликтная, цельная по своему подтексту, по своей действенной направленности. Бурнов решительно, жестко пресекает истерику, панику Чумакова. В подтексте реплики Бурнова слышится: «выживем», «пробьемся», «замолчи», «какая гибель, если в Пензенской губернии есть дом?! Мой дом, для меня светит солнце, восходит месяц, для меня растет тополь. Все это мое, кровное. Не отдам, не сдамся!» При таком подтексте действие, ритм жизни Бурнова обостряется. Уйдет лиризм интонаций, исполнитель не будет «красить» слова, произносить их иллюстративно.

Еще пример: диалог Сирано де Бержерака и его друга Ле-Бре.

Сирано. Увы! Хвалиться нечем,

Кого же может полюбить урод?

Конечно, самую красивую из женщин!

Прекрасная, как юг, и свежая, как север!

Ее глаза подобны двум ночам!

Диана стройная, на смертоносный веер

Сменившая игрушечный колчан!

Что б ни сказал о ней — скажу лишь половину.

И дальше:

Сирано. Но как я к ней приду, когда мой милый носик.

Всегда за полчаса приходит до меня?

О, милый друг Ле-Бре, я от тебя не скрою,

Что, как-то проходя вечернею порою

В тени густых аллей полузабытых скверов,

Я, видя юных дам и стройных кавалеров,

Им позавидовал... Мне стало грустно, горько...

И мне б хотелось так... Но вздрогнув, как во сне,

Я вдруг увидел тень...

Ле-Бре. Свою?

Сирано. Мою, поскольку

Тень носа моего принадлежала мне.

Ле-Бре. Ты плачешь, бедный друг?

Сирано. Так жизнь моя несносна,

Что плакать мне и то нельзя.

Смешна бывает и слеза,

Когда она бежит по этакому носу!

Ну, вот и все, Ле-Бре. Мне одиноко, пусто —

От горького ума, подавленного чувства,

От нанятых ножей, дежурящих в ночи,

За жалкий луидор, заплаченный наймитом,

От низости, одетой в титул

И в королевские плащи...[56]

В увиденном нами спектакле исполнитель роли Сирано печально произносил фразы: «Мне стало грустно, горько», «Мне одиноко, пусто — от горького ума, подавленного чувства», видимо, считая, что здесь Сирано действительно грустен, тем более, что существует и реплика Ле-Бре: «Ты плачешь, бедный друг?» Но подтекст зависит от отношения героя к событиям — «несущим поверхностям спектакля» (А. А. Гончаров), от склада его ума, характера. Не надо воспринимать Сирано этаким бодрячком, но нельзя забывать и того, что, при всей ранимости души, Сирано — сильная личность, человек острого, изощрённого ума, в высшей степени ироничный, привыкший отстаивать свои принципы и метким словом, и отточенной шпагой! Может быть, слезы и появились в глазах Сирано, но он, вероятно, сделал все, чтобы скрыть их, не выдать интонацией, голосом. А может быть, Ле-Бре располагает Сирано к исповеди? «Ты плачешь, бедный друг? Тебе хочется кричать от боли? Так кричи, я пойму!» Обратим внимание на то, что после реплики Ле-Бре стоит вопросительный знак, а не точка: Ле-Бре не утверждает, он спрашивает. Все это делает возможным не произносить текст Сирано иллюстративно, прямолинейно, а подчинить его своеобразию характера героя. Да, Роксана бесконечно дорога Сирано.

Но и бесконечно далека от него. Сирано глубоко прячет свое чувство даже от друга. В этой сцене он не исповедуется, не признается в любви, не ищет сочувствия, не жалуется на судьбу, а, наоборот, уходит от разговора, не поддерживает расспросы Ле-Бре о Роксане, за иронией, насмешкой скрывая свою боль.

«Кого же может полюбить урод? Конечно, самую красивую из женщин!» Сирано ерничает, издевается над собой, высмеивает собственную «глупость». В подтексте звучит: «Ну и прихоть! смешно, глупо, нелепо!» В тексте: «Мне стало грустно, горько... И мне б хотелось так!» А в подтексте: вот ведь какой анекдотичный случай со мной произошел! «Мне одиноко, пусто...» Сирано заканчивает бесплодный разговор, прекращает расспросы Ле-Бре. В подтексте: молчи, хватит вопросов, пустая трата времени!

Попутно заметим следующее. Знакомя будущих режиссеров с примерами неверного, бездейственного звучания сценического слова, мы никоим образом не навязываем им решения той или иной сцены, не настаиваем на том или другом приспособлении, так как в искусстве любой рецепт сковывает творчество художника. Но на конкретных примерах показываем, как соотносить текст с действенным решением, не «красить» слово.

Участвуя в композиции, студенты получают представление о свойственных и пьесе открытом (прямом) и косвенном диалогах. В прямом диалоге текст не может быть «перпендикулярен» подтексту. Здесь каждый открыто говорит о том, за что борется. Много примеров прямого диалога можно найти в драматургии А. М. Горького, насыщенной острыми социальными конфликтами. «Борьба за или против» находит свое выражение в яростных спорах-схватках, где каждый стремится утвердить свое мироощущение. Слово бьет наотмашь, смертельно разит противника. Вот, например, диалог Вассы Железновой и ее невестки, революционерки («Васса Железнова», 2 акт). Рашель приехала в Россию за сыном нелегально. Васса категорически отказывается отдать ей Колю. Коля для Вассы — наследник дома и продолжатель дела Храповых и Железновых. «Нет, не дам я тебе Кольку-то! Не дам»; «Колю я тебе не дам»; «Думай, что ты можешь сделать против меня? Ничего не можешь. Для закона ты — человек несуществующий. Закон знает тебя как революционерку, как беглую. Объявишь себя? Посадят в тюрьму»[57]. И в ответ на презрительную реплику Рашели, отчаявшейся увидеть сына («Да, в конце концов вы можете это сделать, я понимаю.

6ы даже можете выдать меня жандармам»), Васса откровенно подхватывает ее мысль: «И это могу. Все могу! Играть — так играть!»[58]. Железнова идет напрямик, дает открытый бой. Рашель для нее враг, враг Вопасный. И она не скрывает своих мыслей, наоборот, высказывает все «сразу и ясно»[59]. Но, конечно, и в прямом диалоге нельзя ограничи-Вваться текстом автора. Слово, не обогащенное кругом мыслей героини, точностью ее ассоциаций, будет звучать назойливо, навязчиво.

В косвенном диалоге текст по своей направленности не совпадает с подтекстом, а порой и противостоит ему. Здесь волевые устремления героев требуют расшифровки, они прячутся за внешне сдержанным, скрытным поведением, в речи много «околичностей», не имеющих, на первый взгляд, прямого отношения к событиям пьесы. Такой диалог вприсущ пьесам А. П. Чехова, Г. Ибсена, Г. Гауптмана, М. Метерлинка. Юн присутствует и в пьесах современных авторов — В. Розова, А. Арбузова, М. Рощина, А. Володина, А. Вампилова и др. Как известно, «подводное течение» косвенного диалога в пьесах Чехова открыл К. С. Станиславский.

В композиции некоторые тексты также могут показаться «околичностями». Но подкрепленные точным подтекстом, насыщенные конкретным внутренним содержанием, они активно влияют на развитие общей темы композиции и одновременно приучают студентов рчутко следить за всем происходящим между людьми, а не только за тем, что они говорят.

А. В. Эфрос пишет о том, что любит читать Э. Хемингуэя, у которого особенно важно понять не то, о чем говорят, но о чем молчат герои: «Как интересно и тревожно следить за течением хемингуэевских разговоров...Так же интересно и тревожно, как следить за течением и изменением мелодии в современной музыке, когда любой почти незаметный переход, пропущенный тобой, может лишить тебя понимания всего последующего... Все крепко связано какой-то глубоко скрытой сущностью, о которой, возможно, так ни разу и не будет сказано впрямую, но которая зоркому глазу и чуткому уху должна быть видна и Цслышна»[60].

В связи с косвенным диалогом, который возникает и в композиции, будущие режиссеры приобретают навыки образного мышле-шия и образной речи на сцене. Подчиняясь общей теме, слово пе-брестает часто быть равным самому себе, оно становится полисе-мичным, многозначным. Филологи говорят о двух уровнях слова в художественном произведении: лингвистическом и металингвистическом, или лингвистическом и образном, внеязыковом. Тонкий исследователь стилистики М. Бахтин подчеркивал, что слово надо изучать «не в изъятом из диалогического общения «тексте», а именно в самой сфере диалогического общения, то есть в сфере подлинной жизни слова. Слово не вещь, а вечно подвижная, вечно изменчивая среда диалогического общения. Оно никогда не довлеет сознанию, одному голосу. Жизнь слова — в переходе из уст в уста, из одного контекста в другой контекст, из одного социального коллектива к другому, от одного поколения к другому поколению»[61]. Звуча в композиции, — «сфере диалогического общения», в сфере своей подлинной жизни, слово не может быть иллюстративным. Слова теперь — листва, а ствол — действие[62].

Третье: отсутствие внутреннего монолога, рождающего живое действенное слово.

Известно, что последние десятилетия отмечены все возрастающим интересом зрительного зала к процессу возникновения слова. А. М. Лобанов подчеркивал, что человек на сцене выявляется много­гранно и интересно тогда, когда мы видим его — и это самое главное — «мыслящим, когда мысли его созревают как бы на глазах у зрителей, здесь же, на сцене, в момент действия и тут же выражаются в поступках и словах»[63]. Между тем в практике театра часто встречается более или менее тонкое обозначение процесса мышления. Актерам кажется, что работа, затраченная на продумывание, уточнение внутреннего монолога, не будет оценена зрителем, он ее просто-напросто не заметит. И потому достаточно делать вид, что герой думает.

На наш взгляд, пренебрежение к внутреннему монологу сказывается уже в стенах творческого вуза, поскольку в театральной педагогике отсутствует достаточно разработанная методика для практиче­ского освоения этого понятия. Уместно вспомнить, например, мысль А. Д. Попова о том, что стремление актера к органической жизни в образе должно привести в педагогике к переакцентировке внимания с работы над текстом в сторону работы над «зонами молчания». Применение композиции позволяет осуществлять воспитание студентов именно в этом направлении. В таких условиях учащийся не ограничивается произнесением собственного текста. Как участник общего диалога, он обязан овладеть образом мышления человека, от имени которого идет его рассказ, взглянуть его глазами на все, о чем идет речь.

Он должен знать не только то, о чем говорит, но и о чем молчит в течение всего диалога.

В работе над композицией будущий режиссер учится поиску непрерывного внутреннего монолога, ведь и в жизни человека он непрерывен. Человеческой мысли постоянно сопутствует внутренняя речь, когда проговариваются порой не только слова, но и целые фразы, монологи. Поток мыслей, скрытый во внутреннем монологе, питает, вызывает к жизни слова, сказанные вслух.

К. С. Станиславский советовал актерам сочинять внутренние монологи в особенности в тех случаях, когда действующие лица молчат. И если есть непрерывность внутреннего монолога, слово, данное ге­рою, прозвучит органично, естественно, оно вырвется наружу, подготовленное потоком мыслей. И, наоборот, прерывность монолога, наличие в нем «белых пятен» приводит к слову, сказанному «не в тон», к слову, рожденному не мыслью, а «мускулом языка».

Овладевая внутренним монологом, учащиеся одновременно узнают, что нельзя заучивать эти монологи, повторять их механически из раза в раз. В жизни для достижения цели большую роль играют контроль и коррекция действия. Даже добиваясь одной и той же цели, человек зорко, активно следит, нет ли рассогласований между его поступками, действиями, приспособлениями, которыми он уже пользовался в подобной ситуации, и ситуацией сиюминутной, возникшей «сегодня, здесь, сейчас». Малейшее рассогласование, утверждают психологи, может привести к неудаче. Это чрезвычайно важно для создания живого процесса мышления на сцене. И в композиции сохранение действенной партитуры не освобождает исполнителей от необходимости постоянной живой оценки происходящего, предполагает импровизационное существование в материале. Зорко подмечая все «микроизменения», появляющиеся в процессе репетиций, прогонов композиции (длящуюся дольше или укороченную паузу партнера, новый жест, некоторое изменение интонации и т. д.), студент несколько видоизменит и собственные приспособления. И возникнут они естественно, органично, подсознательно, рожденные точностью процесса мышления. Чрезвычайно убедительным примером подробной, скрупулезной разработки внутреннего монолога служит описание народным артистом СССР Е. Лебедевым внутреннего монолога Бессеменова в книге «Мой Бессеменов». Режиссер спектакля Г. А. Товстоногов отметил в предисловии, что нафантазированный, сочиненный артистом монолог течет по руслу, четко очерченному драматургом и режиссером, но прихотлив, как поток. Прихотливость его обусловлена зависимостью не только от событий спектакля, но и от обстоятельств жизни артиста и его партнеров, движения времени и т. д.

И, наконец, четвертое: отсутствие образного восприятия текста партнеров. Это — также одна из существенных проблем современного театра.

Острота восприятия «укола», полученного от партнера, дает импульс дальнейшим поступкам героя. Но в практике театра актеры часто всего лишь ждут реплик, после которых спешат произнести свой текст, по сути «отсутствуя» во время произнесения текста партнеров.

Между тем акт восприятия чрезвычайно важен, поскольку позволяет герою распознавать мотивы поступков других действующих лиц. Современная психология констатирует, что слушающий не ставит своей задачей понять отдельные слова, изолированные фразы. Акт понимания характеризуется попыткой расшифровать внутренний смысл сообщения, проникнуть в его глубину, в подтекст. Поиск контекста и делает возможным понимание и оценку мотивов действий партнера, позволяет соотносить эти мотивы с собственными поступками героя, которые он совершает в дальнейшем, отстаивая свою точку зрения, добиваясь собственной цели.

Важно, что на восприятие и интерпретацию текста партнера влияет так называемое семантическое (или смысловое) поле человека. Психологи говорят о том, что каждое слово, наряду с его прямым (референтным) значением, имеет для каждого из нас свое ассоциативное значение. Указывая на определенный предмет, оно вместе с тем вызывает в нашем представлении дополнительные связи, имеющие отношение к прежним ситуациям, событиям и пр. И потому каждый из нас улавливает в сообщении собеседника то, что лежит в эпицентре нашего семантического поля и потому волнует чрезвычайно; а что-то волнует меньше, поскольку находится на периферии нашего сознания, либо вовсе не задевает его, пролетая «мимо уха».

Это имеет прямое отношение и к точности восприятия действующими лицами текста партнеров. Так, у чеховских сестер Прозоровых всякий раз не остается без внимания слово «Москва». Все, что даже отдаленно связано с этим словом, ранит, бесконечно волнует их: и названия московских улиц, и воспоминания детства, и Вершинин, бывавший в их московском доме. В Москве все было замечательно!

Вершинин вспоминает, что жил одно время на Немецкой улице: «С Немецкой улицы я хаживал в Красные казармы. Там по пути угрюмый мост, под мостом вода шумит. Одинокому становится грустно на душе». Следует ремарка автора: «Пауза». Ольга, Маша, Ирина думают о Москве, где и Немецкая улица на окраине города не кажется им заброшенной, и мост через речушку не выглядит угрюмым. Но стоило Вершинину произнести: «А здесь какая широкая, какая богатая река! Чудесная река!» — как Ольга равнодушно возражает: «Да, но только холодно. Здесь холодно и комары...» Все местные красоты — березы, река, здешний «здоровый, хороший, славянский климат» не радуют чеховских героинь. «Здесь холодно и комары...». Сестрам холодно вдали от Москвы.

Участие в композиции создает возможность тренировать в студентах и это чрезвычайно важное в творческом процессе качество — образное, ассоциативное восприятие текста партнера, способность активно реагировать, откликаться на все, что лежит в «эпицентре» мыслей и чувств рассказчика.

Таким образом, не дублируя занятий по режиссуре и мастерству актера, предмет сценическая речь воспитывает будущих режиссеров в едином направлении с этими главными, профилирующими дисциплинами. Действенная природа слова познается студентами-второкурсниками в условиях диалогического общения — в условиях, наиболее приближенных к драматургическим. Здесь, в композиции, как и в спектакле, слово подчинено теме, событийно-действенному ряду. Будущим режиссерам — «мастерам конфликта, борьбы» — предоставляется возможность выстроить и выявить в конфликтном, действенном, активном слове линию борьбы и контрборьбы, приводящую участников композиции к новым взаимоотношениям. Взаимодействие словом, «сражение мыслью» воспитывает в будущих режиссерах способность к образному мышлению, образной речи, к образному восприятию текста партнеров, что необходимо режиссерам в их дальнейшей работе над словом в профессиональном театре.

[1] Немирович-Данченко Вл. И. Театральное наследие: В 2 т. М., 1954. Т.2. С.298.

[2] Цит. по: Рудницкий К. Л. Проза и сцена. М., 1981. С.б.

[3] Немирович-Данченко Вл. И. Избранные письма: В 2 т. М., 1979. Т.2, С. 40

[4] Там же. Т.1. С.177-178.

[5] Дикий А. Д. Повесть о театральной юности. М., 1957. С.61.

[6] Там же. С. 70.

[7] Виленкин В. Я. Немирович-Данченко. М., 1941. С. 167.

[8] Там же. С.193.

[9] Гей Н. К. Сопряжение пластичности и аналитичности // Типология стилевого развития XIX в. М., 1977. С. 114.

[10] Виленкин В. Я. Немирович-Данченко. С. 192.

[11] Строева М. Я. Режиссерские искания К. С. Станиславского. 1917—1938. М., 1977. С. 297.

[12] Там же. С.305.

[13] Тамже. С.306.

[14] Тамже. С.311.

[15] Рудницкий К. Л. Проза и сцена. С.109.

[16] Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1954—1961. Т.2. С.60.

[17] Там же. С.64.

[18] Андровасая О. Мечта художника — бесконечна // Театральная жизнь. 1964.№ 19. С 10.

[19] Шагинян М. Человек и время // Новый мир. 1975. № 3. С.162.

[20] Там же. С.163.

[21] Там же. С. 164.

[22] Гончаров А. Режиссерские тетради. М., 1980. С. 332.

[23] Выготский А. С. Психология искусства. М., 1965. С. 323.

[24] Лобанов А. М. Режиссерское искусство сегодня. М., 1962. С.180.

[25] Гоголь Н. В. Собр. соч. М., 1952. Т.2. С.399-400.

[26] Щепкин М. С. Записки. Письма. Современники о М. С. Щепкине. М., 1952. С. 356.

[27] Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1954. Т.2. С.25.

[28] Станиславский К. С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., 1953. С.605.

[29] Станиславский К. С. Собр. соч. Т.2. С. 121.

[30] Там же. С.25.

[31] Там же. С.48.

[32] Там же. С.94-95.

[33] Станиславский К.С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. С.449.

[34] Там же. С.670.

[35] Там же. С.680.

[36] Станиславский К.С. Собр. соч. Т.З. С.222.

[37] Там же. С.213-214.

[38] Ежегодник МХАТ. 1945 год. Т.Н. М., 1948. С.439.

[39] Попов А.Д. Воспоминания и размышления о театре. М., 1979.С.298-303.

[40] Рождение спектакля. М., 1975. С.27.

[41] Гончаров А. А. Поиски выразительности в спектакле. М., 1964. С.93.

[42] Галендеев В. Н. Работа Вл. И. Немировича-Данченко над авторским словом. Дис. канд. иск. Л., 1976. С. 8.

[43] См.: Топорков В. О. Зритель хочет слышать! // Театральная жизнь. 1966. № 7.

[44] Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1954—1961. Т.З. С.92.

[45] Там же. С. 84.

[46] Дикий А.Д. Избранное. М. 1976. С.197

[47] Там же. С. 222.

[48] Пыжова О. И. Призвание. М., 1974. С.312.

[49] Охлопков В. П. Ответ // Театр. 1960. № 8. С. 90.

[50] Материалы совещания молодых режиссеров театров РСФСР. М., 1959. С.82.

[51] Ершов П. М. Режиссура как практическая психология. М., 1972. С.291.

[52] Успенский Вс. Заметки о языке драматургии // Записки о театре. М.-Л., 1960.

[53] См.: Волянская Н. В творческой лаборатории режиссера // Театр. 1973. № 10.

[54] Эфрос А. В. Профессия: режиссер. М., 1979. С. 121.

[55] Гончаров А. А. Поиски выразительности в спектакле. С.100-101.

[56] Ростан Э. Сирано де Бержерак. М., 1961. С.39-40.

[57] Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1952. Т.18. С.215-216.

[58] Там же. С.217.

[59] Там же. С.215.

[60] Эфрос А. В. Профессия: режиссер. С.362.

[61] Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М-, 1963. С.270.

[62] См.: Эфрос А. В. Репетиция — любовь моя. М., 1975. С. 35.

[63] Работа режиссера над советской пьесой. М.-Л., 1950. С. 120.