

О действенном анализе Пьесы и роли

Предисловие.....	2
ОБЩИЕ ПРИНЦИПЫ ДЕЙСТВЕННОГО АНАЛИЗА.....	3
ПРЕДЛАГАЕМЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА	10
СОБЫТИЯ.....	13
ОЦЕНКА ФАКТОВ	16
СВЕРХЗАДАЧА	19
СКВОЗНОЕ ДЕЙСТВИЕ.....	21
ЛИНИЯ РОЛИ	23
ЭТЮДНЫЕ РЕПЕТИЦИИ	28
ВТОРОЙ ПЛАН.....	41
ВНУТРЕННИЙ МОНОЛОГ	45
ВИДЕНИЕ	48
ХАРАКТЕРНОСТЬ.....	53
СЛОВО В ТВОРЧЕСТВЕ АКТЕРА.....	57
ТВОРЧЕСКАЯ АТМОСФЕРА.....	69
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	72

Предисловие.

Интерес к творческому наследию К. С. Станиславского так велик во всех уголках нашей Родины, где занимаются сценическим искусством, что трудно себе представить какой-либо драматический кружок, где бы в той или иной мере на практике не применялись методы работы по системе Станиславского.

Если мы внимательно проследим год за годом творческую биографию Константина Сергеевича Станиславского, его деятельность как актера, педагога и режиссера, создателя стройного учения о творческом процессе актера, мы увидим, что этот гигант мысли был неумным искателем, не успокаивающимся на найденном, а непрерывно ищущим и совершенствующим созданное им учение.

Обновление приемов творческого процесса, замена, как ему казалось, устаревших новыми, было одной из существенных черт его характера, вечно юного и ищущего, прогрессивного в самом широком смысле этого слова деятеля.

Предложенный Станиславским в конце своей жизни новый прием работы — метод действенного анализа пьесы и роли — органично связан и последовательно вытекает из всей его предыдущей сценической и педагогической деятельности.

Этот раздел работы нельзя рассматривать оторвано от всей системы Станиславского. Именно поэтому считаю необходимым коснуться ряда особенно важных элементов системы Станиславского.

Драматическое искусство — искусство сложное, оно содержит в себе ряд составных частей. Но главным из них, непосредственно впечатляющим зрителя, воздействующим на него, является слово.

Словесное действие — вот основа основ драматического искусства, основа актерского творчества на сцене, ибо «идеи не существуют оторвано от языка» (К. Маркс), а драматическое искусство призвано в образной форме доносить до зрителя идеи, заключенные в пьесе.

Умение произносить на сцене авторский текст целиком связано с умением актера думать и облекать свои мысли словами, данными ему автором. Борьба с механическим произнесением текста и добиваться подлинной мысли на сцене — задача, которая должна приобретать все большее значение в работе каждого театрального коллектива. Это заставляет меня коснуться вопросов «второго плана», «внутреннего монолога», «видения», неразрывно связанных с темой данной книги.

В книге собраны основные положения из ранее написанных мною статей о действенном анализе пьесы и роли.

Я постараюсь обобщить некоторые выводы.

Автор

ОБЩИЕ ПРИНЦИПЫ ДЕЙСТВЕННОГО АНАЛИЗА

Для того чтобы система Станиславского и особенно его последние открытия в области нового репетиционного приема — действенного анализа пьесы и роли — стали практически приемлемыми, необходимо разобраться в причинах, которые заставили Константина Сергеевича изменить привычные формы репетиций.

Известно, что Московский Художественный театр ввел как основу начала работы над пьесой так называемый застольный период, то есть стал перед сценическими репетициями разбирать пьесу за столом.

Во время застольного периода коллектив исполнителей под руководством режиссера подвергал тщательному анализу все внутренние мотивы, подтекст, взаимоотношения, характеры, сквозное действие, сверхзадачу произведения и т.д. Все это давало возможность глубоко вникать в драматическое произведение, определять его идейные и художественные задачи. Застольный период прежде - всего заставил актера проникать во внутренний мир героя пьесы, что и является основным при создании спектакля.

Эта форма работы Художественного театра стала неотъемлемой для всех театральных организаций нашей страны, от крупных театров до самых малых коллективов художественной самодеятельности.

Совершенствуя свой творческий метод, развивая и углубляя систему, Станиславский увидел и ряд теневых сторон застольной работы.

Одной из них была развивающаяся пассивность актера, который, вместо того чтобы с самого начала работы активно искать путь, сближающий его с ролью, стал возлагать ответственность за создание этого пути на режиссера.

И действительно, во время длительного застольного периода активная роль переходит к режиссеру, который объясняет, рассказывает, увлекает, а актер привыкает к тому, что режиссер-руководитель решает за него все вопросы, связанные с пьесой и его ролью.

Исполнители подчас бывают довольны, когда режиссер с первых застольных репетиций сыграет за них все роли. При такой форме работы исполнители неминуемо становятся пассивными, не рассуждая, следуют режиссерской указке, и тут, естественно, нарушается творческий процесс, при котором актер является сознательным творцом.

Через всю жизнь Станиславского красной нитью проходит мечта о сознательном актере, об актере-творце, умеющем самостоятельно осмыслить пьесу, активно действовать в ее предлагаемых обстоятельствах. Если в ранний период своей творческой работы Станиславский радовался податливости актеров, то позднее он понял, что такая «податливость» грозит снижением актерской самостоятельности, что актерская инертность — это страшное зло в искусстве.

Константин Сергеевич объявил войну пассивности актера, в чем бы она ни проявлялась — во время работы над ролью или во всей деятельности творческого коллектива, при создании спектакля или в процессе его исполнения. Предъявляя повышенные требования к актеру, Станиславский ставил перед режиссером еще более ответственные задачи.

Константин Сергеевич всегда искал полного единомыслия актера и режиссера, когда воля обоих направлена на верное раскрытие произведения и воплощение его в сценической форме. Станиславский придавал большое значение творческому контакту между режиссером и актерами.

Вполне естественно и закономерно, что обычно режиссер к началу работы над пьесой более подготовлен, чем коллектив исполнителей. Это естественно хотя бы потому, что до начала работы с коллективом режиссер обдумывает не только содержание пьесы; он должен представить себе, кто из членов коллектива может играть ту или иную роль, какие постановочные возможности находятся в его распоряжении.

Режиссер должен представить себе весь будущий спектакль; он должен быть организатором всего репетиционного процесса, знать, во имя чего он сегодня ставит пьесу, куда он поведет коллектив при создании спектакля. Но эта его готовность не означает, что режиссер должен навязывать свою творческую волю исполнителям. Он должен уметь увлечь коллектив и каждого отдельного исполнителя, уметь ставить актера в такие условия, когда актер, чувствуя большую личную ответственность за роль, сам максимально активен.

Во все периоды своей творческой жизни Станиславский предостерегал от навязывания актеру воли режиссера, придавая значение даже первой читке пьесы, считая, что и в прочтении пьесы могут быть тенденции к навязыванию интонаций, приспособлений и красок.

Чем выше культура режиссера, чем глубже его познания, чем больше его жизненный опыт, тем легче ему помочь актеру. Но реальную помощь актер обычно получает тогда, когда режиссер изучил все внутренние пружины действия в пьесе, характер взаимоотношений сталкивающихся людей, их внутренний мир, направление их темпераментов, раскрывающихся в осуществлении сверхзадачи, выявления идеи произведения. В этом случае режиссер конкретен в своей помощи актеру.

Несомненно, что режиссер должен быть готов к первой репетиции, то есть должен ясно понимать, что он собирается раскрывать в пьесе, каковы его задачи и цели, но вполне естественно и то, что его замыслы будут обогащаться в процессе работы с коллективом, в зависимости от того, что будут приносить с собой исполнители. Это взаимное обогащение и должно создать благоприятные для творчества взаимоотношения руководителя и коллектива. Естественно, что исполнителям в процессе работы над пьесой необходимо познакомиться с эпохой, с литературно-критическими исследованиями, с иконографией времени, в котором протекает действие пьесы.

Константин Сергеевич говорил о необходимости того, чтобы со всеми этими материалами режиссер знакомил актеров не в первые дни работы, а тогда, когда исполнители уже в какой-то мере познакомятся с действующими лицами, которых придется воплощать на сцене. Тогда полученные сведения будут им реально нужны, они будут связываться для них с изучаемыми персонажами репетируемой пьесы.

Но бывает и так, что режиссер с самого начала работы рассказывает о своем замысле, об эпохе, о стиле произведения. Он говорит верные вещи, ему кажется, что он помогает актеру, а на самом деле от того, что слова его падают на неподготовленную почву, они становятся мертвым грузом.

Станиславский предостерегал от преждевременного посвящения актеров в подробные замыслы режиссера, он считал, что перегружать фантазию актера в самый начальный период работы над ролью не надо, так как это в известной мере лишит его активных поисков своих путей, по которым он придет к роли.

Но тогда, когда у исполнителя возникнут вопросы по роли и пьесе, режиссер должен быть готов к самой глубокой, самой чуткой помощи.

Подготовленность режиссера должна быть всесторонней. Требования, предъявляемые режиссуре в нашем советском театре, чрезвычайно возросли, и это вполне естественно, так как прежде всего режиссер — это идеолог спектакля. Он должен обладать глубокими познаниями марксистско-ленинской эстетики, проникать в эстетическую концепцию произведения с позиции диалектического метода познания.

Только такая целенаправленность, умение объединить все звенья спектакля приведут к подлинно значимому идейно-художественному произведению искусства.

Особенно важно живое ощущение нашей повседневной жизни, умение увидеть в ней все те движущие творческие силы, которыми так силен и могуч наш народ-созидатель. Без знания действительности немислимо и формирование духовного интеллекта идейного и творческого руководителя спектакля — режиссера.

Познание жизни — это не просто наблюдение, это проникновение в нее, это умение художника претворить познанное и пережитое в сценические образы, близкие и понятные нашему зрителю.

О творческой роли режиссера в спектакле Вл. Немирович-Данченко оставил нам стройное учение. В своей книге «Из прошлого» он называл режиссера «трехликим существом», соединяющим в себе качества:

- 1) режиссера — толкователя, актера и педагога, помогающего исполнителю создать роль;
- 2) режиссера — зеркала, отражающего индивидуальные качества актера;
- 3) режиссера — организатора всего спектакля.

Публика знает только третьего, потому что его видно. Он проявляет себя непосредственно во всей художественной ткани спектакля.

Первые же две функции режиссера зритель не видит. Он видит только актера, который вбирает в себя щедро отданный ему труд режиссера.

Для того чтобы быть толкователем роли и пьесы, нужна глубина и чистота идейной направленности в работе.

Для того чтобы быть режиссером — актером и педагогом, нужно в первую очередь самому прочувствовать все оттенки внутренних и внешних ходов в роли. Нужно уметь ставить себя на место исполнителя, не забывая его индивидуальности, любя и развивая его творческие качества.

Говоря о педагогике, Немирович-Данченко указывал на увлекательность и трудность этого дела. Задачи преподавания он видел в стремлении уловить индивидуальность, помогать ее развитию, облагораживать вкус, бороться с дурными привычками, с мелким самолюбием, в умении просить, настаивать, требовать; с радостью и заботой следить за малейшими ростками всего живого, подлинного, приближающего актера к правде сценического самочувствия.

Развивая в себе эти качества, режиссер сможет стать том отшлифованным зеркалом, которое отражает любое тончайшее движение души актера, любую, чуть заметную ошибку.

Внедрение в жизнь приема анализа в действии в первую очередь ложится на плечи режиссера. Он должен построить репетиционный процесс в духе новой методики Станиславского. А это требует большой и сложной предварительной работы. Режиссер, недооценивающий своей ответственности, не подготовленный к началу репетиций, в условиях новой практической методологии неизбежно придет к тому, что творческий коллектив, как корабль без кормчего, будет поминутно терять направление, сходить с фарватера, без толку растрачивать репетиционное время.

Вводя новый метод работы, Станиславский подчеркивал, что режиссер должен обладать тем педагогическим тактом, который позволит ему обнаружить свои знания о пьесе только тогда, когда они реально нужны актеру в работе. Следовательно, Константин Сергеевич ставит вопрос о приеме, о своего рода педагогической хитрости, в результате которой режиссерский взгляд на роль и пьесу «не давит» на исполнителя, а тонко корректирует и приводит к единству его самостоятельные поиски.

Первой предпосылкой к изменению практики репетиций была актерская пассивность, с которой Станиславский решил бороться.

Другой, не менее важной предпосылкой была мысль о том, что прежний порядок репетиций утверждает искусственный, противоречащий жизни разрыв между психической и физической стороной существования исполнителя в предлагаемых обстоятельствах пьесы.

И Станиславский и Немирович-Данченко, используя свой многолетний опыт и строго научные данные физиологии, пришли к убеждению, что, так же как в жизни, на сцене психическое и физическое неразрывно связаны между собой.

Связь психического и физического продиктована самой сутью реалистического искусства.

Энгельс в письме к Лассалю писал, что «личность характеризуется не только тем, *что* она делает, но и тем, *как* она делает».

На сцене важно правдиво показать, как именно данный персонаж пьесы действует, а это возможно только при полном слиянии психического и физического самочувствия человека.

Физическая жизнь человека существует как психофизическое самочувствие, следовательно, и на сцене актер не может ограничиваться отвлеченными психологическими рассуждениями, так же как не может быть ни одного физического действия, оторванного от психического. Станиславский говорил, что между сценическим действием и причиной, его породившей, существует неразрывная связь; между «жизнью человеческого тела» и «жизнью человеческого духа» — полное единение. Это было для него основным в работе над нашей психотехникой.

У меня записан пример, который Константин Сергеевич приводил для пояснения своей мысли о единстве, о неразъединимости психофизических процессов.

Бывает так, — говорил он, — что человек молчит, но мы, глядя на то, как он сидит, стоит или ходит, понимаем, каково его самочувствие, настроение, отношение к происходящему вокруг него. Так, часто, проходя мимо сидящих где-нибудь в саду людей, можно, не слыша слов, определить, решают ли они какой-то деловой вопрос, ссорятся ли или говорят о любви.

Но по одному физическому поведению человека мы не можем определить, чем он живет, — продолжал Станиславский. — Мы можем сказать, что этот человек, идущий навстречу нам по улице, спешит куда-то по очень важному делу, а этот ищет кого-то. Но вот этот человек подходит к нам и спрашивает: «Вы не видали тут маленького мальчика в серой кепке? Пока я в магазин заходил, он куда-то убежал».

Услышав от вас ответ: «Нет, не видел!» — он пройдет мимо вас и будет изредка звать: «Во-ова!»

Теперь, не только увидев физическое поведение человека, то, как он шел, как оглядывался по сторонам, но и услышав его обращение к вам и то, как он звал: «Во-ова!» — вы совершенно ясно понимаете, что с ним происходит, чем занято его сознание.

То же самое происходит и со зрителем, когда он смотрит драматический спектакль. Он узнает, чем живет герой в каждый момент его существования на сцене и по его физическому поведению и по тому, как и о чем тот говорит.

Слово, произносимое человеком на сцене, должно выражать до конца внутренний мир, состояние, стремление, мысли создаваемого характера.

Представьте себе, что человек, который ищет своего сына, подошел бы к вам на улице и задал вам тот вопрос, о котором мы говорили, как-то нараспев, с пафосом, делая неверные ударения. Вы бы решили, что это больной человек или что он попросту смеется над вами.

На сцене часто бывают такие случаи, когда слова автора произносят так, что перестаешь верить исполнителю и начинаешь думать, что все происходящее на сцене неправда.

Но может ли возникнуть настоящая правда на сцене, если физическое поведение человека неверно, фальшиво? Представьте себе, что тот же человек, который ищет на улице своего сына, подошел бы к вам, остановил вас, вытащил из кармана папиросы и, облокотясь о стену дома и закурив, не спеша задал бы вам вопрос о сыне. Вы снова подумали бы, что здесь что-то не так, что на самом деле он не сына ищет, а ему зачем-то нужны вы сами.

Таким образом, внутреннее состояние человека, его мысли, желания, отношения должны быть выражены как в слове, так и в определенном физическом поведении.

Необходимо суметь в каждый момент решить, как будут вести себя люди физически, если они живут тем-то и тем-то: будут ли они ходить, сидеть, стоять, а также как будут ходить, как сидеть и стоять.

Представим себе, что нам необходимо сыграть на сцене того самого человека, который ищет на улице своего сына.

Если мы, сидя за столом, начнем произносить тот текст, который говорит этот человек, нам будет трудно правильно произнести его. Спокойная, сидящая фигура будет мешать нам в нахождении верного самочувствия человека, потерявшего своего сына, а без этого текст будет звучать мертво. Мы не сможем произнести эту фразу так же, как произнес бы ее человек в жизни.

А вот я говорю вам, продолжал Станиславский: «Вы ищете сына, который убежал куда-то, пока вы зашли в магазин. Встаньте из-за стола и представьте себе, что вот это — улица, а это — прохожие. Вам необходимо узнать у них, не видали ли они вашего сына. Действуйте, совершайте поступок не только словом, но и физически».

Вы увидите, что, как только вы включили свое тело в работу, вам станет легче говорить от имени вашего героя. Разрыв между спокойным самочувствием сидящего с карандашом в руках актера и тем реальным ощущением душевной и телесной жизни роли, к которому исполнитель должен стремиться с первой минуты своей встречи с ролью, заставил Константина Сергеевича глубоко проанализировать существующую практику репетиций.

Станиславский исходил из того, что разбор пьесы за столом является в основном анализом психической стороны жизни образа. Сидя за столом, актер всегда смотрел на действующее лицо как бы со стороны, и поэтому, когда ему надо было начинать действовать, — это физическое действие всегда бывало трудным. Создавался искусственный разрыв между психической и физической стороной жизни героя в предлагаемых обстоятельствах пьесы.

Утверждая, что непрерывная линия физических действий, то есть линия жизни человеческого тела, занимает огромное место в создании образа и вызывает к жизни внутреннее действие, переживание, Станиславский призывал актеров к тому, чтобы они поняли, что связь между физической и душевной жизнью неразделима, а следовательно, нельзя разъединять и процесс творческого анализа внутреннего и внешнего поведения человека.

Надо, чтобы с самого начала работы исполнитель знал, что он будет анализировать пьесу в действии, что после логического разбора пьесы, который Станиславский называл «разведкой умом», режиссер предложит ему выйти на оборудованную площадку, чтобы он выполнил свои действия в конкретной обстановке. Все вещи, которые нужны исполнителям по ходу действия: шляпы, книги, трубки гитара и т.д., то есть весь личный реквизит, — все, что может помочь актеру поверить в правду происходящего, должно быть подготовлено к началу работы.

Значит ли это, что исполнители, перейдя к этапу этюдов, в которых они ищут логику и последовательность своего психофизического поведения, не возвращаются больше к репетиционному столу? Нет, они возвращаются к нему после каждого этюда, чтобы осмыслить все найденное ими, чтобы проверить, насколько точно они выполняли замысел драматурга, чтобы поделиться своим живым опытом, приобретенным в процессе работы, чтобы получить от режиссера ответы на возникшие у них вопросы, чтобы с еще большей глубиной осмыслить авторский текст и, отменяя неверное, вновь искать в действии слияния с ролью.

Третьей, быть может, самой важной из причин, побудивших Станиславского говорить о действенном анализе пьесы, было то первенствующее значение, которое он придавал слову на сцене.

Он считал словесное действие главным действием в спектакле, видел в нем основной способ воплощения авторской идеи. Он стремился к тому, чтобы на сцене, как в жизни, слово было неразрывно связано с мыслями, задачами и действиями образа.

Вся история театра связана с проблемой сценической речи. Сила воздействия слова, насыщенного правдой, искренним чувством, выражающим идейное содержание произведения, всегда занимала умы крупнейших деятелей русского театра.

Высокая требовательность к слову диктовалась богатством языка русской драматургии, на которой воспитывалось театральное поколение. Гоголь, Островский, Толстой, Чехов, Грибоедов своим удивительным, чудодейственным текстом ставили перед крупнейшими корифеями русской сцены высокие требования предельной правдивости речи.

С тех пор как на русской сцене стал завоевывать свое законное место реалистический спектакль как результат воплощения произведений русской реалистической драматургии, лучшие актеры стали придавать первенствующее значение «слову, спетому сердцем», тому выразительному слову, о котором писал Гоголь: «...звуки души и сердца, выражаемые словом, в несколько раз разнообразнее музыкальных звуков».

Русский театр, воспитанный в уважении и любви к слову, серьезно и настойчиво выдвигал и разрабатывал проблему сценической речи.

Еще Щепкин, ставя авторское слово на сцене в зависимость от создаваемого образа, считал, что для перевоплощения в образ необходимо в первую очередь правдивое произнесение текста. Он ставил неперемное условие актерам — понимать изложенные в тексте мысли, изучать их ход и развитие.

Другой крупный деятель Малого театра, А.И.Южин, считал необходимым индивидуализировать речь героя, говоря, что не может быть одинаковых требований простоты, естественности к звучанию текста на сцене. Все зависит от того, кто говорит. «Речь, и жизненная и естественная, у Гамлета, и не жизненна и не естественна в Чацком», — говорил он.

Очень интересны высказывания Гоголя о звучании слова на сцене. Он говорил о том, что естественность и правдивость сценической речи зависят от того, как протекает репетиционная работа. Он пишет, что надо, «чтобы все выучилось ими [актерами] сообща, и роль вошла сама собою в голову каждого во время репетиций, так чтобы всякий, окруженный тут же обставляющими его обстоятельствами, уже невольно от одного соприкосновения с ними слышал верный тон своей роли... Но если только актер заучил у себя на дому свою роль, от него изойдет напыщенный, заученный ответ, и этот ответ уже останется в нем навек: его ничем не переломишь... вся пьеса станет ему глуха и чужда».

Наблюдая и анализируя опыт лучших мастеров сцены и свой многолетний опыт, Станиславский и Немирович-Данченко создали стройное учение о сценической речи. Это не только теоретический труд, обобщающий опыт, но учение, открывающее пути овладения авторским словом, это ряд педагогических приемов, которые помогают актеру сделать слово автора активным и действенным, правдивым и насыщенным.

Разрабатывая учение о слове и видя, что слово является могучим средством отражения идейно - художественной направленности произведения и воздействия на зрителя, Станиславский и Немирович-Данченко требовали от актера глубокого понимания содержания произведения, того подтекста, который скрыт автором за словами.

Считая слово, по замечательному выражению Вл.И.Немировича-Данченко, и венцом творчества и его началом, Станиславский пришел к убеждению, что главная опасность, которая подстерегает актера на пути к органическому действию на сцене, — это прямолинейный подход к авторскому тексту.

И это явилось третьим и решающим фактором для изменения практики репетиций.

Константин Сергеевич часто говорил, что чем талантливее драматургическое произведение, тем оно ярче заражает при первом же знакомстве с ним. Поступки действующих лиц, их взаимоотношения, их чувства и мысли кажутся такими понятными, такими близкими, что невольно представляется: стоит только выучить текст — и незаметно для самого себя овладеешь авторским образом.

Но стоит только выучить текст, как все, бывшее таким живым в представлении актера, сразу становится мертвым.

Как избежать этой опасности?

Станиславский пришел к убеждению, что актер может прийти к живому слову только в результате большой подготовительной работы, которая и подведет его к тому, что авторские слова сделаются ему необходимыми для выражения мыслей действующего лица.

Всякое же механическое запоминание текста приводит к тому, что он, по выражению Константина Сергеевича, «садится на мускул языка», то есть штампуется, становится мертвым.

В начале работы, по мысли Станиславского, авторские слова нужны актеру не для заучивания, а для познания заложенных в авторском тексте мыслей.

Овладеть всеми внутренними побуждениями действующего лица, которые диктуют ему те или иные слова, — процесс необычайно сложный.

В «Работе актера над собой» Станиславский писал: «Поверить чужому вымыслу и искренне зажить им — это, по-вашему, пустяки? Но знаете ли вы, что такое творчество на чужую тему нередко труднее, чем создание собственного вымысла?.. Мы пересоздаем произведения драматургов, мы вскрываем в них то, что скрыто под словами, мы вкладываем в чужой текст свой подтекст, устанавливаем свое отношение к людям и к условиям их жизни; 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 творчества подлинно продуктивное

действие, тесно связанное с сокровенным замыслом пьесы; мы творим живые, типические образы в страстях и чувствах изображаемого лица».

Константин Сергеевич искал новые пути в создании того творческого самочувствия, при котором органичнее всего возникает подлинный творческий замысел и происходит процесс его воплощения.

В первую очередь это относится к первоначальному периоду, который в конечном счете играет решающую роль для всей дальнейшей работы.

Станиславский утверждал, что если работа начинается с того, что актер заучивает текст наизусть, то в лучшем случае он доложит его зрителю прилично или недостаточно хорошо. И это вполне естественно, так как в жизни мы всегда говорим только то, что нам хочется сказать, зная очень точно цель нашего высказывания. В жизни мы всегда говорим «ради подлинного, продуктивного и целесообразного словесного действия». В жизни мы высказываем наши мысли различнейшими словами. Мы можем повторять много раз одну и ту же мысль и всегда в зависимости от того, кому мы ее говорим, во имя чего мы ее говорим, мы будем находить подходящие для этой мысли слова. В жизни мы знаем, что наши слова могут обрадовать людей, обидеть, успокоить, оскорбить... и, обращаясь к людям со словами, мы обязательно вкладываем в них определенный смысл. В жизни наша речь выражает наши мысли, наши чувства, поэтому она будоражит и вызывает реакцию окружающих нас людей. На сцене же происходит другое. Мы, не живя в полной мере мыслями и чувствами героя пьесы, не веря в предлагаемые обстоятельства, продиктованные нам автором, должны произносить чужой для нас текст изображаемого лица.

Что же надо сделать, чтобы авторский текст стал органичным, «своим», единственно необходимым, чтобы слово служило орудием действия?

И вот Станиславский предлагает так точно изучить ход мыслей действующего лица, чтобы можно было выразить их своими словами. Ведь если мы точно знаем, о чем собираемся говорить, мы, не зная текста, сможем собственными словами выразить мысль автора.

Станиславский утверждал, что необходимо понять мысли и чувства, заложенные в тексте. Он писал: «Есть мысли и есть чувства, которые вы можете выразить своими словами. Все дело в них, а не в словах. Линия роли идет по подтексту, а не по самому тексту. Но актерам лень докапываться до глубоких слоев подтекста, и потому они предпочитают скользить по внешнему, формальному слову, которое можно произносить механически, не тратя энергии на то, чтобы докапываться до внутренней сущности». Борясь с формальным словом, он заставлял своих учеников так детально разобраться в мыслях и чувствах, продиктованных автору те или иные слова, чтобы они могли осуществлять предложенное автором действие своими словами. Станиславский говорил, что секрет его приема в том, что он в течение определенного периода не разрешает актерам учить текст роли, спасая их от бессмысленного, формального зазубривания, а заставляет их вникнуть в суть подтекста и пойти по его внутренней линии. При зазубривании текста слова теряют свой действительный смысл и превращаются в «механическую гимнастику», «в болтание языком заученных звуков». А когда актер на какой-то период лишается чужих слов — ему не за что прятаться и он невольно идет по линии действия. Говоря своими словами, он постигает неотделимость речи от задач и действий.

О периоде репетиций, в процессе которого актеры выражали мысли автора своими словами, Станиславский пишет:

«Это застраховало вас от выработки механической привычки формально произносить пустой не пережитый словесный текст. Я сохранил вам прекрасные слова автора для лучшего их употребления (разрядка моя.— *М. К.*) не ради болтания, а ради действия и выполнения основной задачи».

Свободно разбираясь в ходе мыслей действующего лица, мы не будем рабами текста и придем к нему тогда, когда он нам будет нужен для выражения уже понятых нами мыслей. Мы полюбим его, так как слова автора будут точнее и лучше выражать мысли, к которым мы привыкнем в процессе действенного анализа.

ПРЕДЛАГАЕМЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА

А. С. Пушкин писал: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя».

Этот афоризм Пушкина Станиславский положил в основу своей системы, изменив слово «предполагаемые» на «предлагаемые». Для драматического искусства, для искусства актера обстоятельства не предполагаются, а предлагаются.

Что же такое предлагаемые обстоятельства?

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

Станиславский необычайно широко охватывает все то, во что должен поверить актер.

Главным в разделе «предлагаемые обстоятельства» мне представляется все то, что связано с изучением пьесы.

Возьмем для примера «Горе от ума» Грибоедова. Каковы предлагаемые обстоятельства бессмертной русской комедии? Какова ее историческая обстановка?

Пьеса писалась между 1822—1824 годами, то есть в ту эпоху, когда уже всем передовым русским людям стало ясно, что народ, сумевший отстоять Россию в 1812 году от такого страшного врага, как французская интервенция, возглавляемая Наполеоном, — этот народ обманут и предан во всех своих чаяниях. Он вновь брошен во власть бар-крепостников, бездушных чиновников и тупой военщины. Лучшие представители дворянской интеллигенции уходят в тайные общества, готовят восстание 14 декабря 1825 года. Молодая Россия противопоставляет себя старому крепостническому миру.

Надо, чтобы коллектив исполнителей знал, что Грибоедов в 1812 году был в русской армии, куда он пошел добровольцем и где он лицом к лицу столкнулся с народом, научился любить и уважать его. И тогда слова Чацкого в монологе «Милльон терзаний...» об «умном и бодром» народе прозвучат так, как об этом мечтал Грибоедов, вкладывая в уста Чацкого дорогие для себя мысли.

Современная историческая мысль считает, что Грибоедов был членом тайного общества. Недаром в 1826 году он был арестован и обвинен в участии в декабрьском восстании. Освободили его только из-за недостатка улик. Однако известно, что он был предупрежден об аресте и успел сжечь все компрометирующие его бумаги, а декабристы на следствии выгораживали его так же, как и Пушкина.

И действительно, только человек, стоящий на платформе декабристов, ненавидящий крепостничество, готовый положить жизнь за освобождение народа, мог создать строки, наполненные таким страстным гневом:

«Тот Нестор негодяев знатных,

Толпою окруженный слуг;

Усердствуя, они в часы вина и драки

И честь и жизнь его не раз спасали: вдруг

На них он выменил борзые три собаки!!!

Или вон тот еще, который для затей

На крепостной балет согнал на многих фурах

От матерей, отцов отторженных детей?!

Сам погружен умом в Зефирах и в Амурах,

Заставил всю Москву дивиться их красе!

Но должников не согласил к отсрочке:

Амуры и Зефиры все

Распроданы по одиночке!!!»

Понять эпоху, в которой живут изображаемые в пьесе лица, означает раскрыть одно из основных предлагаемых обстоятельств.

Изучая эпоху, мы начнем изучать и обстановку, окружающую героев.

Семья Фамусовых, их родственники, друзья и гости жили в Москве, которую нам сегодня трудно себе представить. Эта Москва застраивалась после пожара 1812 года. Дома строились не очень богатые (дворцы были исключением), но просторные. Многокомнатный и парадный нижний этаж и антресоли, тесноватые, с невысокими потолками. Фасад на улицу непременно был украшен колоннами и лепным треугольным фронтоном, а за домом был обычно двор со службами и часто большой сад. По этой Москве ездили только на лошадях, в больших каретах или возках. С нашей точки зрения, страшно медленно. И если актриса, играющая роль Хлестовой, представит себе, какое длительное и утомительное путешествие совершила она, прежде чем войти в гостиную Фамусова, то слова:

«Легко ли в шестьдесят пять лет
Тащиться мне к тебе, племянница?..— Мученье!
Час битый ехала с Покровки, силы нет;
Ночь — светапреставленье!» —

прозвучат органично, так как она в этих словах сумеет передать истинное самочувствие Хлестовой, вызванное трудностью пути.

Этими несколькими примерами мы, конечно, не можем исчерпать всего многообразия предлагаемых обстоятельств комедии «Горе от ума».

Тут неисчерпаемая работа для воображения актера и режиссера. Надо представить себе не только эпоху, быт, взаимоотношения всех действующих лиц, но и понять, что у действующих лиц помимо настоящего было прошлое и будет будущее.

Станиславский писал: «Настоящее не может существовать не только без прошлого, но и без будущего. Скажут, что мы его не можем ни знать, ни предсказывать. Однако желать его, иметь на него виды мы не только можем, но и должны...»

Если в жизни не может быть настоящего без прошлого и без будущего, то и на сцене, отражающей жизнь, не может быть иначе».

Как проникнуть в прошлое Чацкого? Изучение пьесы поможет нашему воображению.

Чацкий отсутствовал три года. Из Москвы он уехал влюбленным юношей. Он побывал за границей. Где именно — мы не знаем, но можем себе вообразить и Италию и Францию. Начало XIX века. И тут и там шло брожение умов, существовало революционное общество карбонариев. Может быть, Фамусов не так далек от истины, когда он восклицает в ответ на гневные речи Чацкого; «Ах, боже мой, он карбонарий!»

Чацкий побывал и в Петербурге — об этом мы узнаем из слов Молчалина:

«Татьяна Юрьевна рассказывала что-то,
Из Петербурга воротясь,
С министрами про вашу связь,
Потом разрыв...»

Пусть воображение подскажет актеру, из-за чего возник разрыв с министрами и с кем еще мог быть связан Чацкий в Петербурге. Может быть, и с теми лицами, с которыми был, очевидно, связан творец Чацкого — Грибоедов.

Наконец возвращение в Москву, где осталась его первая юношеская любовь. Он соскучился, он торопился, он

«...сорок пять часов, глаз миглом не прищуря,
Верст больше седьмисот пронесся,— ветер, буря;
И растерялся весь, и падал сколько раз».

И он радуется и Москве и больше всего свиданию с Софьей, любовь к которой в нем зрела и росла за время разлуки.

Вот если актер прочувствует, передумает, нафантазирует это прошлое Чацкого, то на сцену он вбежит не из пустоты, а из живой жизни, которая будет питать его воображение.

И только тогда горячо и искренне прозвучат его слова:

«Чуть свет — уж на ногах! и я у ваших ног».

Затем наступает настоящее Чацкого, которое мы видим в течение четырех актов. Но для того чтобы оно было живым, полнокровным, убедительным, актер, играющий Чацкого, должен ясно представить себе, куда же исчезает Чацкий после слов

«Вон из Москвы! сюда я больше не езду».

Бегу, не оглянусь, пойду искать по свету,
Где оскорбленному есть чувству уголок! —
Карету мне, карету!»

Каково же будущее Чацкого? Тут следует поставить перед собою ряд вопросов, которые безусловно помогут актеру — Чацкому в настоящем роли. Например: может быть, Чацкий образумится, смирится, пройдут годы и он станет благонамеренным баринном, вторым Фамусовым? А может быть, он пойдет по чиновной линии и станет Молчалиным — только поумнее и поблагороднее? Нет, и это невозможно! А может быть, он в своем страстном протесте против окружающей его крепостнической системы окунется с головою в деятельность тайного общества? Не ждет ли его участь одного из тех ста двадцати, которые ушли в Сибирь после событий 14 декабря? Или, быть может, участь, подобная участи самого Грибоедова, отправленного за тысячи километров от родины в почетную ссылку и уничтоженного в результате политических интриг?

Да, такого рода будущее возможно для Чацкого. И предвидение такого или похожего на такое будущего окрашивает сутки, проведенные Чацким в Москве, сутки его настоящего, так же как оно носит на себе следы его прошлого.

Возьмем другой пример из той же пьесы.

Прошлое, настоящее и будущее московской барышни — Софьи. Избалованная барышня, единственная дочка богатого и чиновного отца, она росла без матери. Фамусов сумел ей «принять в мадам Розье вторую мать». И эта мадам Розье, не вкладывая ни души, ни чувства в воспитание девушки, не привязавшаяся к своей питомице, допустившая «за лишних в год пятьсот рублей сманить себя другими...», научила тем не менее Софью «и танцам! и пенью! и нежностям! и вздохам!». Душой одинокой и жаждавшей любви Софья привязалась к Чацкому, но, оскорбленная его отъездом, не сумела ни понять его, ни оценить. А дальше она возвела в герою Молчалина — и вот перед глазами зрителя разворачивается настоящее Софьи.

А будущее ее легко себе представить. Она или завянет у тетки в глуши Саратовской деревни, или будет рада хоть за Скалозуба выйти замуж, а может быть, и простит когда-нибудь Молчалина... Во всяком случае, она уже навсегда останется в лагере фамусовской среды. Все это вытекает из ее прошлого и ярко описанного Грибоедовым настоящего.

Ясно можно себе представить прошлое и будущее и Фамусова, и Молчалина, и Лизы.

Окунув свое воображение в прошлое и будущее своих героев, изучив их взаимоотношения, среду и эпоху, мы поймем, какое огромное значение имеют предлагаемые обстоятельства для верного и глубокого умения воссоздать замысел автора в спектакле.

СОБЫТИЯ

Как мы говорили выше, Станиславский категорически отвергал механическое запоминание авторского текста, он требовал глубокого анализа всех тех обстоятельств, которые породили данный текст.

Призывая к углубленному анализу пьесы, Станиславский указывает путь подлинного проникновения в сущность произведения. Он считает, что наиболее доступно проникновение в драматургическое произведение посредством анализа фактов, событий, то есть фабулы пьесы.

Поэтому Константин Сергеевич предлагал начинать систематический анализ пьесы с определения событий или, как он говорил, действенных фактов, их последовательности и взаимодействия.

Определяя события и действия, актер невольно захватывает все более широкие пласты предлагаемых обстоятельств жизни пьесы. Станиславский настаивал на том, чтобы актеры учились разбирать пьесу по крупным событиям. Советуя актерам проверять всякое положение примером из их собственной жизни, Константин Сергеевич говорил, что, определяя главное событие, актер увидит, что в течение данного отрезка времени у него в жизни были и более мелкие события, которыми он жил не месяц и даже не неделю, а один день или даже несколько часов, пока какое-то новое событие не отвлекло его и не заслонило собой старое.

Так, Константин Сергеевич советовал в первоначальном анализе пьесы не застревать в мелочах, в маленьких кусочках, а доискиваться до главного и от него понимать частное.

Приводя примеры из драматургии, Станиславский спрашивал:

• Подумайте, что произошло в доме Фамусова в связи с неожиданным приездом Чацкого? Или:

• А какие последствия возникают в связи с известием о приезде ревизора?..

Все эти вопросы заставляют осознать логику и последовательность действий и событий. Но понять, что происходит в пьесе, совершенно недостаточно. Это пока только умозрительное понимание. Важен следующий, самый сложный процесс: суметь поставить себя на место действующего лица.

Мы часто говорим в нашей практической работе о том, что и режиссер и актер должны обладать образным мышлением, должны владеть активным творческим воображением.

Актер, воспринимая пьесу, то есть замысел автора, его мысли и побуждения, должен оказаться в центре тех событий и тех условий, которые ему предложил автор. Он должен существовать среди воображаемых предметов, в гуще вымышленной и воображаемой жизни.

Творческое воображение сослужит ему ту службу, без которой он в эту вымышленную жизнь не войдет. Какое же это воображение? Станиславский говорил о том, что всякий вымысел воображения должен быть точно обоснован, что вопросы: кто, когда, где, почему, для чего и как — постепенно возбуждают воображение, которое и рождает для актера яркое представление о вымышленной, воображаемой жизни.

Он говорил, что бывают случаи, когда эта искусственная жизнь создается интуитивно, без умственной, сознательной нашей деятельности. Но это бывает только иногда, а при активном воображении мы всегда сумеем расшевелить свое чувство и создадим необходимую нам воображаемую жизнь. Только тема для мечтаний должна быть ясной, так как мечтать «вообще» нельзя. Для того чтобы воображение разбудило в человеке-артисте органическую жизнь, надо, — говорил Станиславский, — чтобы «вся его природа отдалась роли — не только психически, но и физически».

Константин Сергеевич говорил, что надо действия персонажа сделать своими действиями, так как только тогда можно добиться искренности и правдивости. Надо поставить себя в положение действующего лица в предлагаемых автором обстоятельствах.

Для этого надо выполнить сначала простейшие психофизические действия, связанные с определенными событиями.

Для познания сущности произведения, для создания суждения о пьесе и роли актеру необходимо прежде всего «реальное ощущение жизни роли, и не только душевное, но и телесное».

«Подобно тому как дрожжи вызывают брожение, так и ощущение жизни роли возбуждает в душе артиста внутренний нагрев, кипение, необходимые для процесса творческого познания. Только в таком творческом состоянии артиста можно говорить о подходе к пьесе и роли».

Утверждая неразрывную связь психического и физического, Станиславский говорил, что метод работы, при котором актер проникает только в душевную жизнь действующего лица, влечет за собой крупные ошибки, так как разъединение душевной и физической жизни не дает возможности актеру ощутить жизнь тела действующего лица, и, следовательно, он обедняет себя.

Зритель в театре узнает, чем живет герой драматургического произведения в каждый момент его сценического бытия, по тому, о чем он говорит, и по его физическому поведению.

Внутреннее состояние человека, его желания, мысли, чувства должны быть выражены и словом и определенным физическим действием.

Мы уже говорили о том, что Станиславский призывал актеров к тому, чтобы они поняли, что связь между физической и душевной жизнью неразделима, а следовательно, нельзя разъединять и процесс творческого анализа внутреннего и внешнего поведения человека.

С самого начала актер должен анализировать пьесу в действии.

Станиславский дает такое определение своему методу:

«...новый секрет и новое свойство моего приема создания жизни человеческого тела роли заключается в том, что самое простое физическое действие при своем реальном воплощении на сцене заставляет артиста создавать по его собственным побуждениям всевозможные вымыслы воображения, предлагаемые обстоятельства, «если бы».

Если для одного самого простого физического действия нужна такая большая работа воображения, то для создания целой линии жизни человеческого тела роли необходим длинный непрерывный ряд вымыслов и предлагаемых обстоятельств своих и всей пьесы.

Их можно понять и добыть только с помощью подробного анализа, производимого всеми душевными силами творческой природы. Мой прием естественно, сам собой вызывает такой анализ».

Метод действенного анализа требует активного отбора выразительных средств с учетом того, что «как жизнь тела роли, так и жизнь ее духа черпаются из одного и того же источника — из пьесы».

Понятие действия всегда занимало большое место в учении Константина Сергеевича, но особенное значение он придавал ему в последних своих исканиях.

Если в первоначальных периодах своей работы Станиславский часто задавал актерам вопрос: «Что вы хотите в данном эпизоде?» — то позднее Станиславский ставил вопрос иначе: «Что бы вы сделали, если бы произошло то-то и то-то?»

Если первый вопрос мог оставить актера в созерцательном и достаточно пассивном состоянии, то во втором случае актер становится активным. Он начинает спрашивать себя,

что бы я сделал сегодня, здесь, сейчас, в данных обстоятельствах. Он осознает причины, заставляющие его действовать; он начинает мысленно действовать, а действуя, даже мысленно, находит путь к чувству, к подсознанию.

Познавая поступки, совершаемые его героем, он познает суть роли в развитии всей сюжетной линии пьесы. Познание развития конфликта заставляет его активно разобраться в действии и контрдействии пьесы и приближает его к конкретной сверхзадаче роли. Событие, как исходный момент, кратчайшим путем вовлекает актера в мир изучаемой пьесы.

Казалось бы, что это касается пьес только с ярко выраженным внешним действием, внешней фабулой. Но это не так. В пьесах, где все подчинено внутреннему развитию, живая связь событий возбуждает чувства, мысли, а следовательно, раскрывает поступки изучаемых героев.

И когда мы изучаем пьесу не через события, не с позиций непрерывности событий, которые питают пьесу, мы упускаем основной закон драматургии — закон действия, который питал драматурга при создании им своего произведения, ибо события в пьесе — это главное. Вот что говорил Константин Сергеевич на одной из репетиций:

«Оглянитесь на какой-нибудь этап вашей жизни, вспомните, какое событие было на этом отрезке главным, и тогда вы сразу поймете, как оно отразилось на вашем поведении, на ваших поступках, мыслях и переживаниях, на ваших отношениях с людьми».

В пьесе события, или, как называл их Станиславский, действенные факты, составляют ту основу, на которой и построена автором пьеса.

Актер должен глубоко изучить всю цепь действенных фактов пьесы.

Но этого недостаточно. Станиславский много раз говорил, что действие не может существовать без мотивов, по которым оно возникает. Нельзя себе представить вопрос «Что я делаю?» без параллельно возникающего вопроса «Почему я делаю так?», то есть каждое действие имеет обязательно побуждения, его вызывающие.

Изучая события пьесы, логику и последовательность поступков и действий персонажей, актер начинает постепенно оценивать их, начинает осознавать мотивы поступков своих героев.

В пьесе, как и в жизни, всегда происходит борьба старого и нового, передового с отсталым.

В каждой пьесе одни действующие лица стремятся к одному, другие — к другому. У одних одна цель, у других — другая. Вследствие этого происходят столкновения, происходит борьба.

Определить причины этих столкновений, понять цели и мотивы поведения тех и других персонажей пьесы — значит понять пьесу, то есть определить идею произведения.

Основная задача первоначального репетиционного периода — понять основные события, не отвлекаясь на мелочи, которые могут увести в сторону, понять, в чем действие и контрдействие, то есть определить на основе глубокого анализа драматургический конфликт.

Станиславский писал: «В самом деле, что значит оценить факты и события пьесы? Это значит найти в них скрытый внутренний смысл, их духовную сущность, степень их значения и воздействия. Это значит подкопаться под внешние факты и события и найти в глубине под ними другие, глубоко скрытые события, часто вызывающие и самые внешние факты. Это значит проследить развитие душевного события и почувствовать степень и характер его воздействия, проследить линию стремления каждого из действующих лиц, столкновение этих линий, их пересечения, сплетения, расхождения. Словом, познать ту внутреннюю схему, которая определяет взаимоотношения людей. Оценить факты — значит найти ключ для разгадки многих тайн «жизни человеческого духа» роли, скрытых под фактами пьесы».

ОЦЕНКА ФАКТОВ

Станиславский требовал от актера умения отбирать типическое в жизненных фактах, проникать в сущность факта, отобранного драматургом.

Но определить факты мало. Актеру надо уметь поставить себя на место действующего лица и взглянуть на факты и события со своей точки зрения. Станиславский говорил, что для оценки фактов собственным чувством, на основании личного, живого к ним отношения артист внутренне задает себе такой вопрос и разрешает такую задачу: «Какие мои личные, живые человеческие помыслы, желания, стремления, свойства, природные качества и недостатки могли бы заставить меня, человека-артиста, относиться к людям и событиям пьесы так, как относится к ним изображаемое мною действующее лицо?»

Попробуем на примере проследить процесс «оценки фактов».

Возьмем для этого один из эпизодов очень трудной роли Софьи из «Горя от ума» Грибоедова.

Пьеса начинается с события, оценка которого играет решающую роль для внутренней характеристики Софьи.

Тайное любовное свидание с Молчалиным.

Как могла Софья полюбить Молчалина? Как она могла предпочесть его Чацкому — другу своих детских игр?

С первого момента своего существования на сцене актриса должна знать, что она раскрывает в роли, как она относится к фактам и событиям, иначе она не сможет «быть», «существовать», «действовать» в данных предлагаемых обстоятельствах. И, только поняв Софью-человека, взглянув на происходящее в пьесе ее глазами, актриса находит в себе черты, сближающие ее с драматургическим образом. Только тогда 'воображение актрисы ищет объяснения, душевного подхода, оно как бы прицеливается к данным поэтом обстоятельствам.

Мы знаем ряд вариантов понимания роли Софьи в исполнении наших крупных актрис.

Творческая индивидуальность актера и создает ту пленительную неповторимость, то многообразие воплощения авторского замысла, которое делает искусство театра вечно живым.

А.О.Степанова в спектакле МХАТ с присущей ее дарованию остротой создала в роли Софьи характерный образ представительницы фамусовской Москвы. Она умно и зло разоблачила тех, кто «словечка в простоте не скажут».

Софье, уродливо воспитанной, начитавшейся французских романов, властной и холодной, нужно в первую очередь преклонение, ей нужен «муж-мальчик, муж-слуга из жениных пажей».

Она хитро и последовательно проводит в жизнь свое решение выйти замуж за Молчалина.

Его бедность не смущает ее; она верит в его способность стать незаменимым для Фамусова, Хлестовой и прочих людей ее круга.

Чацкий со своей ненужной ей любовью раздражает ее, мешает ей, и она каждой своей репликой старается оскорбить и унижить его. Она не хочет вспоминать прошлое, связывающее ее с Чацким, она настолько умна, что понимает: Чацкий — представитель враждебного ее обществу лагеря; и она активно борется с ним всеми доступными ей средствами. Она сознательно распускает слух о его безумии: «А, Чацкий! Любите вы всех в шуты рядить...» — и наслаждается произведенным эффектом своих слов, наблюдает, как сплетня, точно снежный ком, молниеносно обрастает и превращается в огромную снеговую гору, которая обрушивается на Чацкого.

Знаем мы и иное сценическое решение образа Софьи. В.А.Мичурина-Самойлова играла эту роль тоже очень интересно, но совсем по-другому.

Это была натура горячая, страстная. Она когда-то любила Чацкого, любила так же горячо и искренне, как он любил ее. Но он уехал. Уехал надолго. Забыл ее. И вот она одна,

покинутая им, пытается заглушить свое чувство. Пережив разлуку с любимым человеком, не имея от него никаких вестей, она делает все, чтобы забыть его. Она выдумывает свою любовь к Молчалину, ей приятно думать, что около нее человек, для которого она дороже всего на свете. Она находит в этом покой и утешение.

Но чувство к Чацкому не умерло. Оно живет, беспокоит, мучает, оно властно требует противопоставления Чацкому другого идеала, чтобы вытеснить из сердца того, кто по собственной воле уехал.

В сцене из первого действия, когда Лиза пытается упрекнуть Софью в том, что она забыла Чацкого, Мичурина-Самойлова резко прерывала Лизу, и в словах ее ответного монолога:

«Послушай, вольности ты лишней не бери.
Я очень ветрено быть может поступила,
И знаю, и винюсь; но где же изменила?
Кому? чтоб укорять неверностью могли» —
кончающегося словами:

«Ах! если любит кто кого,
Зачем ума искать, и ездить так далеко?» —
звучала такая боль оскорбленного женского самолюбия, что, казалось, годы разлуки не приглушили этой боли. А когда она говорила о Молчалине:

«Кого люблю я, не таков:
Молчалин за других себя забыть готов...» —
казалось, что она разговаривает не с Лизой, а мысленно доказывает Чацкому, что она любит другого человека, который лучше, достойнее его.

Это оправдание поведения Софьи Мичурина-Самойлова последовательно проводила по всей роли.

Встреча с Чацким глубоко потрясла ее, и она с трудом находила в себе силы, чтобы вести с ним непринужденный светский разговор.

Реплика: «Зачем сюда бог Чацкого принес!» — звучала в ее устах трагично, а в сцене объяснения в третьем действии, когда Чацкий добивается от нее признания, «кто, наконец, ей мил?» — Мичурина-Самойлова, с трудом сдерживая волнение, упрямо боролась с Чацким и с собой, пряча за острыми, саркастическими репликами свое истинное отношение к Чацкому. Нечаянно сказав: «Он не в своем уме», — она растерянно наблюдала, как вылетевшие у нее сгоряча слова подхватываются и приобретают реальную силу.

«...Все тяготение Софьи к Молчалину, в сущности говоря, является только призмой, сквозь которую преломляется подлинная и глубокая любовь девушки к Чацкому, — пишет В. А. Мичурина-Самойлова. — Чацкий по-прежнему остался для Софьи «как бельмо в глазу» (выражение Лизы), хотя в своих нежных чувствах она и оскорблена его отъездом. Прежде всего Чацкого называет Софья, вспоминая свой обморок. Только Чацкого любила моя Софья» *.

Любовная драма Чацкого развивается в органической, глубокой связи с замыслом Грибоедова, в двух антагонистических лагерях.

«В «Горе от ума», — пишет В. К. Кюхельбекер, — точно, вся завязка состоит из противоположности Чацкого прочим лицам... Дан Чацкий, даны прочие характеры, они сведены вместе, и показано, какова непременно должна быть встреча этих антиподов...»*.

Софья, по замыслу Грибоедова, играет одну из решающих ролей в этом столкновении.

И в трактовке Степановой и в решении Мичуриной-Самойловой воплощен авторский замысел. Степанова делает это более обнаженным приемом. Мичурина-Самойлова, как бы очеловечивая Софью, также не отходит от авторского замысла. Может быть, ее Софья в результате еще страшнее, так как, будучи способна на большие чувства, она могла бы сделаться достойной подругой Чацкого. Но ее Софья заглушает все лучшее в себе во имя глупого женского самолюбия, находясь во власти косных взглядов своей среды. Естественно, что в процессе нахождения в себе черт, сближающих актрису с драматургическим образом, Степанова и Мичурина-Самойлова тренировали в себе разные психофизические качества,

пользовались разными аналогиями для того, чтобы вызвать в своей душе нужные им в соответствии со своим замыслом чувства.

Нам важно здесь отметить, что «оценка фактов» — сложный творческий процесс, вовлекающий актера в познание сути произведения, его идеи, требующей от актера умения вносить свой личный опыт в понимание каждой детали пьесы. Решающую роль в этом процессе играет мировоззрение.

«Оценка фактов» требует от актера и широты кругозора и умения понимать каждую деталь пьесы. Актер должен уметь рассматривать частные явления в пьесе, исходя из оценки целого: «...настоящая драма, хотя и выражается в форме известного события, но это последнее служит для нее только поводом, дающим ей возможность разом покончить с теми противоречиями, которые питали ее задолго до события и которые таятся в самой жизни, издавна и исподволь подготовившей самое событие. Рассматриваемая с точки зрения события, драма есть последнее слово или, по крайней мере, решительная поворотная точка всякого человеческого существования».

СВЕРХЗАДАЧА

Нам нельзя пройти мимо одного из важных положений в эстетических принципах Станиславского.

Мы часто употребляем в нашей терминологии слова «сверхзадача» и «сквозное действие».

Несмотря на то, что мы ни в коей мере не претендуем на раскрытие в полном объеме всей системы Станиславского, мы все время подчеркиваем, что для ясного понимания метода действенного анализа пьесы и роли необходимо изучение всех элементов сценического творчества, которые нам раскрывает Станиславский. Поэтому считаем необходимым напомнить, что подразумевал Станиславский, говоря о сверхзадаче и сквозном действии.

Прочитируем прежде всего самого Станиславского. «Сверхзадача и сквозное действие,— пишет Станиславский,— главная жизненная суть, артерия, нерв, пульс пьесы... Сверхзадача (хотение), сквозное действие (стремление) и выполнение его (действие) создают творческий процесс переживания».

Как же расшифровать это?

Станиславский постоянно говорил, что подобно тому, как из зерна вырастает растение, так точно из отдельной мысли и чувства писателя вырастает его произведение.

Мысли, чувства, мечты писателя, наполняющие его жизнь, волнующие его сердце, толкают его на путь творчества. Они становятся основой пьесы, ради них писатель пишет свое литературное произведение. Весь его жизненный опыт, радости и горести, перенесенные им самим и наблюдаемые в жизни, становятся основой драматургического произведения, ради них он берется за перо.

Главной задачей актеров и режиссеров является, с точки зрения Станиславского, умение передать на сцене те мысли и чувства писателя, во имя которых он написал пьесу.

«Условимся же на будущее время,— пишет Константин Сергеевич,— называть эту основную, главную, всеобъемлющую цель, притягивающую к себе все без исключения задачи, вызывающую творческое стремление двигателей психической жизни и элементов самочувствия артисто-роли, сверхзадачей произведения писателя».

Определение сверхзадачи — это глубокое проникновение в духовный мир писателя, в его замысел, в те побудительные причины, которые двигали пером автора.

Сверхзадача должна быть «сознательной», идущей от ума, от творческой мысли актера, эмоциональной, возбуждающей всю его человеческую природу и, наконец, волевой, идущей от его «душевного и физического существа». Сверхзадача должна пробудить творческое воображение артиста, возбудить веру, возбудить всю его психическую жизнь.

Одна и та же верно определенная сверхзадача, обязательная для всех исполнителей, пробудит у каждого исполнителя свое отношение, свои индивидуальные отклики в душе.

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

Очень важно при поисках сверхзадачи точное определение ее, меткость в ее наименовании, какими действенными словами ее выразить, так как часто неправильное обозначение сверхзадачи может повести исполнителей по ложному пути.

Один из примеров, который приводит К.С.Станиславский по этому поводу, касается его личной артистической практики. Он рассказывает, как он играл Аргана в «Мнимом больном», Мольера. Вначале сверхзадачу определили так: «Хочу быть больным». Несмотря на все старания Станиславского, он все дальше уходил от существа пьесы. Веселая сатира Мольера превращалась в трагедию. Все это пошло от неверного определения сверхзадачи.

Наконец он понял ошибку и доискался до другого определения сверхзадачи: «хочу, чтобы меня считали больным»,— все стало на свое место. Сразу установились правильные взаимоотношения с врачами-шарлатанами, сразу зазвучал комедийный, сатирический талант Мольера.

Станиславский в этом рассказе подчеркивает, что необходимо, чтобы определение сверхзадачи давало смысл и направление работе, чтобы сверхзадача бралась из самой гущи пьесы, из самых глубоких ее тайников. Сверхзадача толкнула автора на создание своего произведения — она же и должна направить творчество исполнителей.

СКВОЗНОЕ ДЕЙСТВИЕ

Когда актер понял сверхзадачу пьесы, он должен стремиться к тому, чтобы все мысли, чувства изображаемого им лица и все вытекающие из этих мыслей и чувств действия осуществляли бы сверхзадачу пьесы.

Возьмем пример из «Горя от ума». Если сверхзадачу Чацкого, который является главным выразителем идеи пьесы, мы можем определить словами «хочу стремиться к свободе», то вся психологическая жизнь героя и все его действия должны быть направлены к осуществлению намеченной сверхзадачи. Отсюда беспощадное осуждение всего и всех, кто мешает его стремлению к свободе, стремлению разоблачить и бороться со всеми фамусовыми, молчаливыми, скалозубами.

Вот такое единое действие, направленное к сверхзадаче, Станиславский называет сквозным действием.

Константин Сергеевич говорит, что «линия сквозного действия соединяет воедино, пронизывает, точно нить разрозненные бусы, все элементы и направляет их к общей сверхзадаче».

Нас могут спросить: а какую же роль во всем этом играет неудавшаяся любовь к Софье? А это только одна из сторон борьбы Чацкого. Ненавистное ему фамусовское общество стремится отнять у него и любимую девушку. Борьба за личное счастье вливается в сквозное действие борьбы за свободу и усиливает сверхзадачу.

Если актер не будет все свои поступки нанизывать на единый стержень сквозного действия, которое ведет его к сверхзадаче, то роль никогда не будет сыграна так, чтобы мы могли бы об этом говорить как о серьезной художественной победе.

Чаще всего творческое поражение ожидает актера, когда он заменяет сквозное действие более мелкими, несущественными действиями.

Представим себе, что актер, играющий Чацкого, скажет себе: — У меня много стремлений. Я стремлюсь отдохнуть на родине после скитаний, я стремлюсь повеселиться над всякими чудачками, я стремлюсь жениться на Софье, я стремлюсь вырвать моего старого друга Платона Михайловича из-под влияния его жены и т.д. и т.д.

Что же получится? Роль разобьется на отдельные маленькие действия, и, как бы хорошо они ни были сыграны, от сверхзадачи, вложенной автором в свое произведение, ничего не останется.

Борясь с таким, довольно частым явлением в театре, Станиславский писал: «Вот почему прекрасные в отдельности куски вашей роли не производят впечатления и не дают удовлетворения в целом. Разбейте статую Аполлона на мелкие куски и показывайте каждый из них в отдельности. Едва ли осколки захватят смотрящего».

А вот попробуем взять пример из русской живописи. Все, конечно, хорошо знают картину Сурикова «Боярыня Морозова». В этой картине изображен героизм русской женщины, готовой перенести любые муки и принять смерть за свою правду. Это широкое содержание до сих пор волнует зрителя, невзирая на давно отжившую фабулу.

Брошенная на солому, закованная в цепи, увозимая на страшные мучения, боярыня Морозова не смирилась, не подчинилась. Глаза ее сверкают, бледное лицо выражает порыв и вдохновение, высоко поднята рука, пальцы которой сложены для двуперстного крестного знамения. Все ее движения, весь порыв сводятся к одному сквозному действию: утверждаю свою веру, хочу убедить в ней народ.

И гениальный художник выразил это сквозное действие с удивительной экспрессией.

А теперь представим себе, что названное сквозное действие заменено другим. Например: еду на муки и хочу проститься с Москвой и с народом, или: хочу увидеть врага

своего — царя Алексея Михайловича, который высматривает из решетчатого оконца церкви, или... Можно вообразить еще много действий, но ни одно из них не заменило бы сквозного действия, так глубоко и точно найденного Суриковым.

И я думаю, что самый неискушенный зритель поймет, что, как бы ни были замечательно написаны и люди, и Москва XVII века, и снег, все равно картина не производила бы такого сильного впечатления, если б ее сверхзадача была нарушена.

Каждое сквозное действие в органическом художественном произведении имеет свое контрдействие, которое усиливает сквозное действие.

Не отрываясь от приведенного примера в живописи, напомним смеющегося дьячка, который стоит в левой группе народа и издевается над Морозовой. Он и окружающие его лица являются носителями контрдействия.

Или Фамусов, Скалозуб, Молчалин, все гости в доме Фамусова, мифическая княгиня Марья Алексеевна представляют собою противодействие, враждебное сквозному действию Чацкого, и тем еще усиливают последнее.

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

ЛИНИЯ РОЛИ

Ну а как же узнать, понимают ли все исполнители цели, к которым стремятся их герои, и тот путь, по которому надо пойти их героям? Для этого очень полезно проделать упражнение, рекомендуемое Константином Сергеевичем, то есть каждому исполнителю рассказать линию своей роли через всю пьесу.

Это чрезвычайно полезное упражнение, так как оно сразу определит, насколько исполнитель понял не только словесное выражение, вложенное автором в уста героя, а его действия, его цели, взаимоотношения с другими действующими лицами. В процессе такого рассказа возникает осознание всего материала пьесы, ее основной линии.

Рассказать линию роли довольно трудно. Сделать это актер сможет только тогда, когда у него уже сложилось ясное представление о всей пьесе. Когда не только он, но и все исполнители смогут оценить предлагаемые обстоятельства пьесы и разобраться в последовательности своих поступков.

Возьмем для примера пьесу Н.Погодина «Кремлевские куранты» и разберем линию роли инженера Забелина.

В центре пьесы «Кремлевские куранты» — образ Владимира Ильича Ленина. С большим мастерством и внутренней силой Погодин показывает Ленина с его гениальным провидением, любовью к народу, кровной связью с ним.

Сталкивая Ленина с разнообразными людьми, драматург показывает великий гуманизм Ленина, умевшего находить путь к человеческим сердцам, умевшего приобщать к созидательному труду людей, даже враждебно настроенных.

Один из главных персонажей пьесы — инженер Забелин. С этим образом в пьесе связана одна из значительных проблем первых лет становления Советской власти — проблема перехода честной старой интеллигенции на службу молодому Советскому государству.

Актеру надо осознать, как изменяется психика Забелина под влиянием личной встречи с В.И.Лениным, как Забелин вновь обретает себя в честном труде под влиянием и под впечатлением этой встречи.

Забелин — крупный инженер-энергетик — считает, что победа революции — это конец цивилизованного мира, конец науки и культуры.

Сильный, талантливый человек, Забелин «по-своему» любит родину, но, потеряв почву под ногами, он не принимает ничего, что пришло с революцией.

Тема столкновения двух миров — вот с чего начинается спектакль «Кремлевские куранты» в сцене «У Иверской». Инженер Забелин, чтобы показать свое отрицательное отношение к Советской власти, демонстративно идет торговать спичками.

Здесь, около Иверской, куда собрались на торжище обломки эпохи, в живых людях и фактах показано столкновение двух миров. Здесь, среди спекулянтов, жуликов, воришек, Забелин, провозглашая себя «Прометеем, дающим людям огонь», торгует спичками, чтобы хотя бы этим выразить свой протест.

Но и здесь он одинок, среди этого отребья. Считая, что с революцией погибла Россия, Забелин свою личную судьбу связывает с этим кажущимся ему крахом.

Как символ краха России воспринимает он молчание кремлевских курантов — «главных часов государства». Обращаясь к одному из спекулянтов, Забелин спрашивает его:

«Забелин. Послушайте, торговец крупами!
Спекулянт. Слушаю, ваше сиятельство!

Забелин. Если бы в Лондоне на Вестминстерском аббатстве замолчали куранты, то что бы сказал англичанин?

Спекулянт. Не могу знать, ваше сиятельство!

Забелин. Англичанин сказал бы, что Англия кончилась.

Спекулянт. Свободное дело, свободное дело!

Забелин. Это, торговец крупами, пароксизм сердца!»

Забелин все воспринимает как хаос, и Россия для него стала центром мирового хаоса. Он, инженер Забелин, никому не нужен,— и в этом его личная трагедия.

В одной из следующих картин он говорит:

«Дикари захватили цивилизованное судно, перебили всех белых людей, команду выбросили за борт, сожрали все запасы... Ну те-с, а дальше что? Кораблем надо уметь управлять, а они не умеют. Социализм пообещали, а с какого конца его начинать — никто не знает».

Вот восприятие Забелиным новой России, новой власти.

Кроме «краха» общественного для Забелина наступил крах всех моральных категорий. Он не может принять ничего нового. Его любимая дочь Маша встречается с красным матросом. В данный момент она пошла в гостиницу «Метрополь», где теперь помещается второй Дом Советов. Забелин это воспринимает по-своему. Здесь же, на ступенях Иверской, у него происходит по этому поводу объяснение с женой, которая пришла за ним.

«Забелина. Антон Иванович! Шел бы ты домой!

Забелин. Я живу на улице.

Забелина. Кто тебя заставляет жить на улице? Кто тебя гонит на улицу? Никто.

Забелин. Советская власть.

Забелина. Это не вмещается в мои понятия.

Забелин. Мы поговорим с тобой в тот момент, когда твои понятия расширятся. Вообще я бы советовал тебе внимательнее смотреть за дочерью... А я в опеке не нуждаюсь.

Забелина. Но и Маша у нас не ребенок. Она начинает самостоятельную жизнь.

Забелин. Да, это правда. Если она завтра сделается уличной девкой, я не буду удивлен.

Забелина. Антон Иванович, побойся бога! Ты это сказал о Маше, о нашей дочери.

Забелин. Час тому назад твоя дочь ушла в гостиницу «Метро Польш» вдвоем с мужчиной...

Забелина. «Метро Польш» теперь не гостиница... Там устроили второй Дом Советов.

Забелин. Я не знаю, что это такое — Дом Советов. «Метро Польш» — гостиница. Наша дочь ушла в номер к мужчине...».

И дальше, после нескольких следующих реплик, Забелин говорит: «Если в течение трех дней этот господин не будет у нас, то я приму меры...»

Следует остановиться на характеристике Маши, дочери Забелина, и матроса Рыбакова, который любит Машу. Это необходимо для понимания роли Забелина.

Маша — молодая интеллигентная девушка, твердо и страстно уверовавшая в правоту революции и в то же время связанная с другим миром — миром своего отца, инженера Забелина. Она любит отца всеми силами своей души и всячески старается приобщить его к своей новой правде, мучаясь за него, но ничего ему не прощая.

Матрос Рыбаков, герой «Авроры», с той же страстью, с какой он недавно бросался на штурм вражеских окопов, сейчас одолевает высоты человеческой культуры. Рыбаков — это наш новый человек, пришедший к революции снизу, впервые читающий «Героя нашего времени», мечтающий об электрификации России. Погодин с большим знанием жизни, с точным ощущением времени, с ярким своеобразием характера создал образ Рыбакова. Рыбаков и Забелин — это два разных мира, и столкновение их раскрывает один из основных конфликтов пьесы.

Далее мы встречаемся с Забелиным в седьмой картине. У Забелиных собрались соседи по дому. Это тот мир людей, в котором живет Забелин. Это люди другой эпохи, люди, для которых, как и для Забелина, революция — хаос, конец цивилизованного мира. Но если для Забелина ощущение своей ненужности связано с огромным внутренним крахом его деятельной натуры, если он горячо любит свой народ, свою страну, то гости его — это синонимы мещанства, тупости и скудоумия.

Такое окружение сделало привычным для Забелина ощущение своего духовного превосходства.

Сложная психологическая драма Забелина в том, что, не зная тех, кто совершил революцию, он и не хочет их узнавать. Новые, незнакомые люди представляются ему стоящими на много ступеней ниже тех, с кем он прожил жизнь.

Но вот Маша по настоянию матери привела Рыбакова. Она знакомит Рыбакова с Забелиным и его гостями. Встреча впервые в жизни с коммунистом, с человеком из другого мира — серьезный этап для Забелина.

В споре с Рыбаковым Забелин уверен в своей правоте и в своем превосходстве. Забелин и Рыбаков вступают в словесный поединок — кто кого победит. Это — борьба, в которой для Забелина открываются совершенно непривычные для его представлений ощущения человека другого мира с его, как говорит Забелин, «наивной самонадеянностью».

Между Забелиным и Рыбаковым происходит диалог, в котором Забелин доказывает Рыбакову, что он, старый специалист, выброшен за борт жизни, что ни его знания, ни его труд никому та нужны. Рыбаков парирует нападки Забелина, обвиняя Забелина в том, что он сам виноват в своей ненужности.

В полемическом споре Забелин говорит:

«Забелин. Постойте! Что я безработный — это неправда?»

Рыбаков. Неправда!

Забелин. Что я вами выброшен, как старый башмак,— это неправда?

Рыбаков. Неправда!

Забелин. Тогда вот что... тогда, сударь, подите прочь отсюда! Я вас не знаю и знать не желаю!

Рыбаков. А я не уйду.

Забелин. Ах, вот что... Я забыл, что вы можете реквизировать мою квартиру!

Рыбаков. Я не пришел реквизировать...

Забелин. Оставайтесь! Я уйду!

Рыбаков. А я вас не пущу. Мне смешно, что вы беситесь. По-моему, вы — дикий человек!

Забелин. Дикарь?

Рыбаков. Дикарь.

Забелин. И вы явились меня просветить?

Рыбаков. А что же вы думали? Конечно!

Забелин (*хохочет*). Беда... Господа, он меня покорила своей наивной самонадеянностью! Нет, каков гусь! Он хочет просвещать!.. Слушаю вас, товарищ миссионер! Просвещайте!»

Сложные чувства испытывает Забелин. Он хочет выгнать Рыбакова, и одновременно его влечет к нему. С любопытством присматривается он к Рыбакову. Его увлекает и перебранка с Рыбаковым, так как он хочет понять, что же представляют собой эти «дикари», захватившие власть, кто они, для которых он — бурбон и контрреволюционер, он, Забелин, всю жизнь работавший для своей родины.

Вслед за этим следует мнимый арест Забелина, который он воспринимает как давно ожидаемый и неизбежный конец своей жизни. Даже узелок с вещами на этот случай был приготовлен.

В следующей картине мы видим Забелина у Ленина, куда его пригласили как крупнейшего специалиста по электрификации.

Встреча Забелина с Лениным — сцена решающая в линии поведения Забелина.

Забелин с самого начала понимает огромные масштабы предложенного ему дела. И в то же время в нем еще живет яростное внутреннее сопротивление человека, привыкшего к своей роли ученого, строителя, специалиста, которого они, большевики, выбросили из жизни, так как им не нужны его знания, его специальность, его талант.

Борьба огромной силы происходит в душе Забелина. Он не желает идти на мировую, но в то же время он все больше и больше увлекается вопросами, которые перед ним ставит Ленин. Он мучается, терзается от мысли, что если он сейчас откажется от сделанного ему предложения, от работы, о которой он мечтал всю жизнь, он навсегда отрежет себе путь к этой работе, он обречет себя на полную бездеятельность. Он отлично понимает гнев Ленина, когда тот, узнав, что он торгует спичками, бросает ему фразу: «Можете торговать спичками». Когда Ленин, перестав интересоваться Забелиным, переходит к своим очередным делам, самолюбие Забелина глубоко ущемлено.

«Не знаю, способен ли я», — говорит Забелин, не желая сразу сдать свои позиции и в то же время все сильнее ощущая, что возвратиться к Иверской он не может, что его демонстрации никому не нужны, и в первую очередь ему самому.

И вот Забелин возвращается домой после посещения Ленина. Ему необходимо поделиться с кем-нибудь тем огромным, что произошло. На реплику жены, что его не было целых три часа, он говорит: «Не три часа, а целых три года», — таким огромным по масштабу, по значению ему кажется то, что произошло с ним у Ленина.

Забелину хочется поскорее отделаться от гостей; ему необходимо остаться вдвоем с дочерью.

В разговоре с Машей Забелин под влиянием встречи с Лениным пересматривает все то, что с ним происходило до этой встречи, все свое существование в эти грозные годы, переживаемые страной. Поняв всем сердцем, что Маша верит в него, Забелин смело вступает на новый путь.

«Забелин. Машка, а Россию-то... самоварную, попадью паровую... они хотят побоку... Каково...».

Ему нужно было немедленно приложить куда-то энергию, охватившую его, и он с азартом начинает расчищать свой письменный стол от спичек, папирос и других ненужных предметов. В этом его радость возвращения к жизни, к деятельности, к науке.

Логическим продолжением сцены у Ленина является сцена в пустом особняке, предоставленном Забелину для работы.

Он бродит среди обломков и мусора, он тащит громадное готическое кресло, он рисуется сам перед собой, с гневом произносит монологи, что здесь, в этом пустом зале особняка, где разгуливают наглые, как спекулянты, крысы, хорошо играть сцену безумия из «Короля Лира», а не работать над электрификацией страны.

И во всем этом у Забелина есть настоящее увлечение, жизнеутверждающая радость вновь обретшего себя человека, поглощенного своим делом, каким стал он, Забелин, после встречи с Лениным.

Забелин с озорством принимает помощь Рыбакова, объявившего себя, к вящему удовольствию Забелина, ученым секретарем научного учреждения.

«Я и матрос в одном колесе!» — восклицает Забелин. Эта комбинация, которая когда-то казалась ему невероятной, теперь стала радостной и простой.

И, наконец, в финале происходит вторая встреча Забелина и Ленина — встреча уже единомышленников по работе, идущих по одному большому пути.

Вот такова линия инженера Забелина в пьесе Погодина «Кремлевские куранты».

Произведенная «разведка умом», при которой основным является познание пьесы не «вообще», а проникновение в пьесу через события, действия и поступки, даст возможность коллективу понять пьесу с главных позиций, постичь главную мысль, лежащую в основе произведения, то есть осознать основное — сверхзадачу пьесы.

Постичь сверхзадачу пьесы — это значит постичь замысел автора. К этой цели должен стремиться каждый актер. Материал пьесы должен быть понят и изучен любым актером, играющим Забелина.

Но сколько бы ни было актеров, играющих роль Забелина, столько же будет и разных Забелиных.

Мне в моей режиссерской практике пришлось работать с пятью Забелинами. Это все были маститые актеры МХАТ — Тарханов, Хмелев, Болдуман, Ливанов и Амтман-Бриедит (Рига). Забелин, созданный каждым из этих актеров, проходил сложные пути, по которым его вел автор, и вместе с тем индивидуальность каждого актера делала одного Забелина отличным от другого. Каждый из актеров создавал своего Забелина, подчеркивал те черты, которые были ему наиболее близкими. Таким образом и создается неповторимое явление в искусстве — то, что Станиславский называет артисто-роль.

ЭТЮДНЫЕ РЕПЕТИЦИИ

Для того чтобы перейти к действенному анализу путем этюдов с импровизированным текстом, надо проделать большую предварительную работу углубленного распознавания пьесы за столом, то есть провести в первоначальный период работу, которую Станиславский называл «разведкой умом».

Уже в процессе «разведки умом» скелет произведения начинает обрастать для актера живой тканью. Обычно после такого анализа актер ясно представляет себе, что его герой делает в пьесе, к чему стремится, с кем борется и с кем союзничает, как относится к остальным персонажам.

Если коллектив правильно понимает идейную направленность пьесы, а каждый исполнитель правильно поймет целеустремленность своего героя, коллектив может, произведя глубокую «разведку умом», приступить к репетиционному процессу в действии.

И тут следует помнить, что до этюдов нам надо разобраться не только в главных крупных событиях, но и в более мелких, второстепенных, для того чтобы актер при переходе к репетиции этюдным порядком не мог ничего упустить из внешних и внутренних задач, которые поставлены автором для его героя.

Это необходимо для того, чтобы в этюде на заданный кусок пьесы актер ясно осознавал, какую роль в пьесе играет та или иная тема этюда, какие цели он, актер, преследует в этюде.

Подробный разбор по событиям, действиям, темам даст возможность исполнителю не отходить в предложенном этюде от пьесы, осваивать каждый эпизод в действии, ставя себя в предлагаемые обстоятельства роли.

Осознав логику и последовательность действий и событий, определив, что происходит в пьесе, надо подойти к сложному и самому важному процессу — поставить себя на место действующего лица, перенести себя в те положения и в те обстоятельства, какие предложены автором в пьесе.

Надо действия персонажа сделать своими действиями, так как только своими действиями можно жить искренне и правдиво. Для этого необходимо выполнять их от себя. Можно не знать еще авторского текста наизусть, но надо знать основные события и поступки действующих лиц пьесы, знать правильный ход их мыслей. Тогда можно делать этюд и говорить пока свои, импровизированные слова. Тогда, как говорил Станиславский, вы начнете чувствовать себя в роли и в дальнейшем почувствуете самую роль в себе.

Этюдная репетиция поставит актера перед необходимостью осознания всех подробностей физического бытия его в данном эпизоде, а это, конечно, тесно связано со всеми теми психологическими ощущениями, которые неотделимы от физических.

Чем же отличен этот метод от старого репетиционного порядка? А тем, что при разборе пьесы за столом для исполнителя не была важна физическая сторона существования героя, она не проявлялась реально. При новом методе работы исполнитель с самых первых шагов своей работы над ролью осваивает комплексно все происходящее, не отделяя психологическое, внутреннее от физического, внешнего.

Особенную пользу этот метод может принести участникам театральной самодеятельности, для которых овладение физическим самочувствием образа представляет основную трудность.

Если раньше мы анализировали пьесу и роль только путем умозрительным, путем рассуждений и как бы со стороны, то при новом репетиционном методе, делая этюды непосредственно на тему пьесы, на ситуации, существующие в ней, мы действительно и глубоко изучаем пьесу, так как актер как бы сразу ставится в условия жизни образа, в мир самой пьесы.

Важно, чтобы актер воспринимал репетируемый эпизод не только умом, но и всем своим существом. К. С. Станиславский пишет:

«Вникните в этот процесс, и вы поймете, что он был внутренним и внешним анализом себя самого, человека, в условиях жизни роли. Такой процесс не похож на холодное,

рассудочное изучение роли, которое обыкновенно производится артистами в самой начальной стадии творчества.

Тот процесс, о котором я говорю, выполняется одновременно всеми умственными, эмоциональными, душевными и физическими силами нашей природы...».

Для этого нужны, конечно, и соответствующие условия. Поэтому при переходе к этюдным репетициям надо поставить исполнителя в приближенные условия, то есть репетиционная площадка должна быть приблизительно такой, какой она будет в спектакле. Также и аксессуары, обстановка, реквизиты должны быть примерно такими же, какими они будут в спектакле. Если действие происходит где-либо на садовой скамье в аллее парка и исполнителю нужна гитара или баян, то и на репетициях следует поставить скамью, на спинку которой сможет облокотиться исполнитель, а в руки ему надо дать необходимый музыкальный инструмент.

Репетировать необходимо в костюмах, близких эпохе, отражаемой в пьесе. Ведь самочувствие актера в современном пиджаке будет совсем иным, чем в костюме другой эпохи.

Режиссеру требуется решить для себя, кроме всех остальных вопросов, место и время действия, так как исполнителя надо сразу поставить в те условия, которые ему придется в дальнейшем обживать.

Наконец площадка обставлена, имеются необходимые аксессуары, надеты соответствующие костюмы, и актер выходит на первую этюдную репетицию.

Очень важно, чтобы на этюдной репетиции, как и во всем процессе работы, существовала атмосфера большой творческой заинтересованности и помощи исполнителю. Не секрет, что часто исполнитель в первоначальном периоде работы, делая этюд, не может побороть смущения, физической скованности, что произносимый импровизированный текст порой неуклюж и тяжело ему дается. Если товарищи по работе в такие моменты трудных исканий не создадут необходимой творческой атмосферы, будут вслух делиться своими впечатлениями или замечаниями по этюду, они не только снизят значение работы, но, может быть, и надолго парализуют возможности исполняющего этюд по-настоящему подойти к своей роли.

Совершенно не важно, какими словами будет оперировать исполнитель. Важно, чтобы эти слова были продиктованы мыслью автора, заложенной в том отрывке, на который исполняется этюд.

Надо сразу же оговориться, что даже тогда, когда пьеса и роли хорошо освоены в процессе «разведки умом», сделать этюд не так просто. Здесь на первом этапе мешает и то, что трудно сразу освоить весь большой материал; исполнитель еще старается много вспоминать, поэтому нужно, чтобы сразу же после этюдной репетиции коллектив возвращался к пьесе и к разбору по пьесе только что сыгранной сцены. Необходимо, чтобы актеры могли пьесой проконтролировать все то, что было сделано в данном этюде.

Такой контроль пьесой необходим и потому, что если в период «разведки умом» актер еще не перешел физически на позиции образа, то в этюде он уже почувствовал себя на его месте, он действовал от его лица.

При разборе он сейчас же сумеет сопоставить, что было верно, что было ошибочно, что новое для себя он смог открыть, а что было неглубоко, поверхностно. Сейчас же возникнет множество вопросов, на которые необходимо режиссеру ответить и дать правильное направление актеру.

Станиславский писал:

«...только для того, чтоб войти на сцену по-человечески, а не по-актерски, вам пришлось узнать: кто вы, что с вами приключилось, в каких условиях вы здесь живете, как проводите день, откуда пришли и много других предлагаемых обстоятельств, еще не созданных вами, имеющих влияние на ваши действия. Иначе говоря, только для того, чтобы правильно выйти на сцену, необходимо познание жизни и своего к ней отношения».

Я считаю нужным еще раз подчеркнуть, что все этюды должны делаться исполнителями только на собственном импровизационном тексте.

Это значит, что работа этюдным порядком ставит актера в условия, когда он до поры до времени подменяет слова автора своими словами, но обязательно сохраняет при этом авторские мысли. Иначе и быть не может: ведь делаем мы этюд на определенный эпизод пьесы, мы хорошо знаем авторские мысли как всей пьесы, так и по своей роли, знаем все ситуации, взаимоотношения — словом, все то, что мы познали в процессе «разведки умом». Текст, не продиктованный мыслями, заложенными автором в эпизоде, на который делается этюд, поведет исполнителя от пьесы, а не к пьесе. Его психофизическое самочувствие обязательно потребует, при правильно построенном этюде, того словесного действия, которое продиктовано мыслями пьесы, то есть автора.

Есть еще одна очень важная особенность работы над пьесой этюдным способом.

Мы уже говорили о том, что тотчас после этюдной репетиции с импровизированным текстом необходимо, чтобы актеры вновь перечитали репетировавшийся эпизод или сцену, проверяя авторским текстом все то, что было сделано в этюде.

И вот во время такого разбора следует останавливать внимание актера не только на проверке логического соответствия импровизированного текста авторской мысли, но и на лексическом строе, на грамматической структуре, которыми автор выражал мысли данного персонажа в данной пьесе, в данной сцене. Заострить на этом внимание исполнителя важно потому, что речь всегда индивидуальна, она — неотъемлемая часть характера человека.

Надо обращать внимание исполнителя на то, что недаром автор (конечно, если он талантлив) в известных ситуациях прерывает речь паузами, иногда персонаж развивает свою мысль многословно, иногда его речь скупа — все это вызывается психологическими мотивами.

Шекспир наделил Отелло монологами, богатой речью, насыщенной образностью и большой духовной глубиной, присущей мироощущению и глубине мысли эпохи, и изучение характера речи Отелло поможет понять сущность шекспировского образа. А у Островского Анфуса в «Волках и овцах» наделена автором словами-пустышками, междометиями, все ее бесконечные «где уж! что уж!» характеризуют ее убогий мир, мир человека без языка, без своих мыслей и слов. И как эти слова-пустышки характеризуют весь скудный мир Анфусы!

А если пьеса в стихах, если она написана с тем душевным волнением, которое заставило автора говорить не прозой, а стихами, актер, подходя к этюдам с импровизированным текстом, должен ощутить ту поэтическую настроенность, которая приблизит его в будущем к стиху. Пусть на первых порах текст его будет корявым. Это не должно смущать его. Важно, чтобы он понял, что порождает поэтическую взволнованность автора, чем живет герой произведения, говорящий стихами.

Этюд и преследует цель как можно ближе подвести актера к мыслям и тексту автора. Поэтому когда актер после этюдных репетиций обращается к авторскому тексту, он жадно впитывает те слова, которыми автор выразил свою мысль. Сравнивая лексику автора с собственным только что произнесенным текстом, он начинает понимать все свои просчеты против авторской манеры выразить свою мысль.

Слово рождается у актера во время этюдных репетиций непроизвольно в результате правильного внутреннего ощущения авторского замысла. Насколько актер продвинулся в овладении авторской мыслью, и служит сравнение импровизированного текста с подлинным авторским текстом.

Процесс сравнения и является одним из моментов осмысленного запоминания текста.

Надо внести полную ясность в вопрос освоения авторского текста. Для Станиславского и его учеников, верных защитников метода действенного анализа, не существует вопроса о том, нужно ли актеру точное знание авторского текста. Это бесспорная истина. Она обязательна для всех актеров. Вопрос заключается в том, как прийти к тексту автора — не путем механического заучивания, а органически, так, чтобы текст автора стал единственным возможным выражением внутреннего содержания образа, создаваемого актером.

У некоторых противников этюдного метода возникают возражения, что, допуская свободную импровизацию при этюдных репетициях, актер игнорирует авторский стиль пьесы, игнорирует ту форму, в которую автор облек свое произведение.

Я считаю, что метод действенного анализа, а следовательно, и этюдные репетиции ни в коем случае не уводят актера от стиля пьесы, а, наоборот, активно наталкивают на него.

Стиль прежде всего выражается в человеке, в его мировоззрении, в его взаимоотношениях с окружающими, в его характере, в его лексике. Это, конечно, не исчерпывает всех особенностей, определяющих стиль, но нам в драматическом искусстве следует прежде всего искать особенности стиля в человеке.

Делая этюд, следуя авторскому замыслу, актер не может игнорировать тех особенностей, которые присущи героям произведения. А так как в настоящем художественном произведении содержание и форма слитны и так как актер в процессе действенного анализа проникает и в мир внутренних ощущений героя и одновременно изучает и форму их проявления себя вовне, он обязательно усвоит ряд жанровых признаков, типичных для данного произведения.

В этюде, когда произведена предварительная серьезная и глубокая «разведка умом», все будет толкать актера к авторскому стилю, так как целью этюда является глубокое проникновение в сущность произведения.

Изучая авторскую лексику, изучая жизнь образа, мы постепенно освоим характер данного автором человека.

Вне стилистических особенностей нельзя познать характер героя. Этюды на пьесы Маяковского, Шекспира, Островского, Арбузова, Розова будут не похожи друг на друга, потому что там действуют разные люди, созданные не только разными авторами, но и в разные эпохи.

Познавая в этюде и содержание и форму, актер органически вырабатывает в себе чувство стиля, приближаясь с самого начала работы к индивидуальной манере автора.

Я считаю целесообразным привести примеры разбора отдельных отрывков из пьес советских драматургов и примеры этюдов на них. Конечно, надо, чтобы читателям книги эти пьесы были хорошо знакомы. Остановимся на известных и много идущих в наших театрах пьесах: «Кремлевские куранты» Н.Погодина и «Страница жизни» В.Розова.

Этюд заставляет актера при воплощении ряда конкретных действий отбирать наиболее типичные для создаваемого образа, наталкивает на его индивидуально неповторимые черты, учит конкретизировать самочувствие героя в определенных обстоятельствах данного момента.

Приводим пример подготовки к этюду. Возьмем ночную сцену из четвертой картины пьесы В.Розова «Страница жизни».

По тексту пьесы она невелика. К Борису пришел Костя, хотел остаться ночевать, повздорил с товарищем, ушел. Вот факты в их прямом, оголенном виде. Но чтобы сделать этюд, этого совершенно недостаточно. Надо понять сущность ссоры, понять сложность взаимодействий Кости и Бориса в репетируемом эпизоде.

Днем на заводе произошло важное событие: планы Кости рухнули, он изобрел изобретенное и, наверно, впервые в жизни ощутил нехватку знаний, понял, что с его запасом знаний немногого добьешься. Где-то в глубине души он признает, что Борис, просиживающий ночи напролет над учебниками, прав. Костя бросил в огонь изобретенную модель и обжег себе руку. После перевязки, несмотря на уговоры врачей, он убежал из больницы, бродил по улицам,

думал о случившемся, о своей жизни и, чувствуя пустоту и одиночество, вернулся домой, но и здесь не нашел успокоения. Ему необходимо было душевное общение с другом, и, поборов ложное самолюбие, забыв о происшедшей с Борисом размолвке, Костя отправляется к товарищу, предупредив дома, что останется там ночевать. Несколько раз подходил он к двери, не решаясь позвонить, и наконец робко постучал в окно.

Вот какой сложный мир переживаний надо создать актеру, прежде чем начать делать этюд.

А дальше: первые минуты смущения, радостное чувство вернувшейся близости, взаимного понимания, дружеского участия. Косте кажется, что и рука болит не так сильно, и

на душе стало полегче. И вот он уже уютно устроился на диване, лежит и курит, поглядывая на склоненную над учебником спину друга. Но мысли бегут, не дают Косте спать, беспрерывно возвращаясь к случившемуся на заводе: ему хочется знать, что думают о нем товарищи, не осудили ли его, не посмеялись ли над его неудачным изобретением. С этими вопросами он обращается к Борису, втайне надеясь услышать слова утешения, надеясь, что тот прольет бальзам на его душевную рану.

Но истинная дружба пряма и нелицеприятна. Борис жалеет Костю, но в то же время не может не сказать ему, что он глубоко не прав, что в жизни его есть ошибка. Костя и сам близок к такому сознанию, но сегодня ему еще слишком трудно выслушать правду. Именно правда бьет его сейчас всего сильнее. Тот внутренний спор, который давно уже разделяет друзей, вспыхивает вновь с удвоенной силой. Сиротливо набросив на плечи пальто, Костя уходит в ночь, и, снедаемый противоречивыми чувствами, смотрит ему вслед Борис. Кажется, еще минута — и он бросится за дверь, вернет товарища, извинится перед ним за прямоту. Но сердце говорит ему, что все правильно, что Косте будет полезен этот жестокий урок. Помедлив еще мгновение, Борис упрямо садится за учебник, и снова слышится его монотонный голос, читающий условия задачи: «...самолет делает мертвую петлю...».

Таково содержание этой сцены, пересказанное довольно сокращенно. И все это волей-неволей придется брать актеру сразу, в комплексе, ничего, по возможности, не упуская, иначе ему не с чем будет выйти в этюде, иначе этюд попросту не получится, не будет сцены, сплошь состоящей из внутренних ходов.

Вопросов больше нет. Исполнителям как будто бы все ясно. Разбирали сцену увлеченно, азартно. Теперь можно начинать этюд. Актеры встают из-за стола и идут готовиться.

Но что с ними случилось? В глазах растерянность, смущение, движения скованны. Будущий Костя о чем-то предупреждает Бориса, а тот кивает головой, мол, все понятно, хотя совершенно очевидно, что он Костю не слушает.

Что беспокоит актеров? Как бы не забыть последовательность событий, не выйти раньше и не сорвать предыдущую сцену, не пропустить важный кусок. Но самое главное — текст. Что говорить? Своими словами? Это же будет смешно. «А может быть, не надо? И так все понятно...».

Нет, надо, обязательно надо. И этюд начался.

Борис, склонившись над учебником, занимается. В соседней комнате спит Надя. Тишина. Слышно только, как Борис шепчет условие задачи. За окном раздается свист. Что это?.. Об этом исполнители не улавливались. Актер поднял голову, задумался. О чем он думает, догадаться нетрудно: «Пожалуй, будет неправда, если я сразу поверю, что это Костя». И он снова склоняется над столом. Свист повторяется настойчивее. «Вот теперь ясно — это Костя». Но ясно и другое: актер пока действует как исполнитель, автор этюда, а не как Борис. Возникло новое обстоятельство: Костя бродит на улице. А предполагалось, что он придет прямо в комнату или позвонит у входной двери. Борис подбегает к окну, всматривается через замерзшее стекло, увидел Костю, подал ему сигнал и кинулся открывать дверь. Хорошо. Все эти подробности выполнены очень точно. Но ведь они тоже не предполагались и не задумывались, они возникли сейчас, сами собой. Особенно верно было то, как Борис подал сигнал Косте. Ведь через замерзшее окно с улицы Костя не мог видеть Бориса, он мог видеть только его тень. И поэтому Борис, высоко подняв руки, стал размахивать ими, давая понять Косте, что идет открывать ему дверь.

Как быстро все преобразилось. Еще минуту назад на сцене был робкий, чем-то озабоченный человек и вдруг — полная противоположность: живой, энергичный Борис. И хотя не было никакой улицы и замерзшего окна, актер делал все так, как будто все это есть. Почему? Что помогло ему обрести уверенность?.. Он перестал сочинять этюд, он вынужден был действовать.

Как же произойдет встреча друзей?

Первым в комнату входит Костя. Он мрачен. Помятая шляпа низко надвинута на лоб. Большая рука — на перевязи. Не раздеваясь, он проходит через комнату. Борис молча следит за ним: «Как хорошо сумел преобразиться партнер, как натурально выглядит забинтованная

рука», — мелькает отвлекающая от действия мысль, но тут же в душе у актера — Бориса что-то шевельнулось: то ли ощущение серьезности момента, то ли сочувствие к Косте. Пауза... Как начать сцену? Борис помнит, что Костя должен расспрашивать его о том, что было на заводе, что говорили ребята по поводу случившегося. Но Костя молчит.

Садись, — говорит Борис и подставляет стул Косте.

Костя, взглянув на стул, решил, по-видимому, не садиться и, осторожно поддерживая больную руку, стал ходить из угла в угол.

Как настроение? — спрашивает Борис, стараясь завязать сцену.

Костя не отвечает. Он продолжает бродить по комнате. Так, вероятно, он бродил и на улице, не решаясь прийти сюда.

Болит рука-то? — опять спрашивает Борис после некоторой паузы.

Но Костя молчит. Он небрежно бросил на стол шляпу и наконец по-хозяйски уселся и о чем-то сосредоточенно думает. Борис озадачен. Почему Костя молчит? Почему не начинает сцену?.. А Костя действует очень верно: он никак не может начать разговор. Он чувствует, что сгоряча вел себя безрассудно. Со стороны вся эта история, наверное, выглядит смешно, и это мучает его.

Эх, сыграй на гитаре, что ли!.. — с каким-то отчаянием скорее приказывает, чем просит он Бориса.

«Как?.. Какая гитара? — Борис замер от неожиданности. — Пропустили целый кусок!..»

Ну, сыграй! Что тебе, трудно? — умоляет Костя.

Но Борис совершенно растерян. Ему кажется, что этюд «завален». Еще мгновение, и он остановит его, чтобы выяснить с партнером взаимоотношения. Возникшее было в нем верное ощущение происходящего улетучивается. Сейчас только одна забота, как выправить положение. И вдруг, неожиданно для самого себя, он начинает утешать Костю.

Да брось ты... Подумаешь, чепуха какая. Ну, не повезло. Что ж теперь из-за этого — удавиться? Пройдет, забудется. Стоит ли отчаиваться?

Кто отчаивается? Чего ты скулишь? Распустил нюни!.. И без тебя тошно, — обрывает Костя. Он верно почувствовал ошибку Бориса. Не мог Борис вести себя так нечутко в данных обстоятельствах. Не такова их дружба, не таковы их отношения.

Борис осекся. Он и сам чувствует, что ошибся, но делает вид, что обиделся на грубость Кости. Пауза... Партнеры опять начинают прощупывать возможность в создавшихся обстоятельствах завязать сцену.

Костя опять встает и начинает шагать по комнате. Актер пытается вернуть то, что только что помогло ему найти ключ к верному самочувствию Кости. Что это было? Верная жизнь тела! Проходит несколько секунд, и актер вновь обретает себя.

Ну, что там было... после меня? — осторожно начинает Костя. — Как все реагировали?..

Но Борис тоже не тратит зря времени. Он ведь обиделся. Почему же он не отрываясь смотрит на Костю? Неверно! И актер садится к Косте спиной и начинает барабанить пальцем по столу. Ритм отстукивания пальцами становится все более нервным.

Ты что, язык прикусил? — Костя пытается зацепить Бориса.

А ты чего огрызаешься? Ты зачем пришел? Чего ты тут из себя строишь? — И трудно понять, то ли это говорит Борис, то ли исполнитель предьявляет претензии к партнеру.

Ну, ладно, ладно... Не сверкай глазами. — Костя вспомнил фразу из своей роли, правда, совсем из другой сцены и относящуюся к другому персонажу. — Ну, так как же, небось поиздевались, позлорадствовали?

Да уж было дело, — поддразнивает Борис.

Неужели смеялись? — Это Костю волнует больше всего.

Да уж будь покоен.

Кто же смеялся?

Все смеялись.

И ты?

И я.

Врешь!

Ну, не веришь — не надо,— преувеличенно серьезно отвечает Борис.

Так.— Костя не на шутку озабочен.— А Нюрка что?

Нюрка?.. Да она первая...

Брось! Неужели и Нюрка?.. Не может быть! — Костя тут явно спутал. По пьесе он относится к Нюрке насмешливо и, скорее, отрицательно. А сейчас можно подумать, что она его преданный друг и он дорожит ее мнением.— Что же она говорила?

Нюрка? — Борис задумывается, как бы вспоминая оскорбительную, жестокую фразу, которую произнесла Нюрка, а уголком глаза видит: Костя понял, что его разыгрывают. Их взгляды встретились, и... оба расхохотались.

Теперь этюд уже нельзя остановить. Нужные слова возникают сами собой. Пусть они неловкие и литературно не обработанные, но по сути— верные.

Они уже давно сидят рядом. Борис верхом на стуле. Костя удобно уселся в кресло, уложив больную руку на подлокотник. Кресло это он подтащил себе во время разговора. Никто и не заметил, как и когда. В это же время Борис достал папиросы и спички из Костиного кармана, сунул Косте папиросу в рот, дал ему прикурить. Оба в этот момент не наигрывают, а твердо верят, что Костя сам этого из-за больной руки сделать не смог бы.

Эх, Борька, Борька, сыграй на гитаре! Ну, прошу тебя.

Нельзя, Надежда спит. И потом, мне заниматься надо.

Садись, садись, занимайся. А я у тебя останусь на ночь, можно? А то тоскливо что-то домой идти.

Ложись на диван, я все равно спать не буду.

На секунду опять возникает мешающая этюду мысль: «Нужно устроить Костю на ночлег. А я не подумал до этюда о том, что мне понадобится подушка и одеяло!» Актер беспомощно оглядывает комнату. Опять он готов остановить этюд. Но через мгновение он обнаруживает за ширмой приготовленные спальные принадлежности и вновь преобразается. Чтобы не разбудить Надю, он осторожно, на цыпочках, идет за подушкой и одеялом. И чем осторожнее он ступает, тем больше скрипят половицы, и Борис и Косте становится безудержно весело на душе.

Пока Борис стелет на диване постель, Костя ищет в буфете чего-нибудь перекусить...

Оба чувствуют себя свободно, легко, естественно. Они не торопятся. Воображение подсказывает им неожиданные приспособления.

Обмениваясь какими-то остротами, подшучивая друг над другом, стараясь не шуметь, каждый из них занялся своим делом. Костя укладывается спать, ложится осторожно, все время помня о больной руке, а Борис вновь садится за учебник. Но впереди еще одно событие, главное в этой сцене. Внезапный уход Кости. В глазах актеров вновь появляется растерянность. Оба пытаются вспомнить, как в пьесе развивается конец этой сцены. Первый вспоминает Костя.

Ну ладно шутить — рассказывай, что обо мне говорили на заводе. Борис молчит.

Значит, соврал, что меня никто не осуждал? — настороженно продолжает Костя.

Соврал,— жестко отвечает Борис.— Спи, не мешай заниматься.

Скажи, о чем говорили. Слышишь?

Сам понимаешь, о чем говорили, не маленький. Не мешай заниматься!

Долгое молчание.

Костя усиленно затягивается папиросой. Думает, как быть... Потом осторожно приподнялся. Подтянул к себе стул, чтобы положить окурочек в пепельницу. Взглянул на Бориса. Но тот не реагировал на шум подвинутого стула. «Все ясно,— думает Костя и печально кивает головой.— Не считает нужным скрывать от меня, что все на заводе осуждают меня. В первый момент пожалел, а сейчас!.. Вон, вон отсюда!»

Костя решает уйти, но уйти так, чтобы Борис не заметил, и делает он это с удивительной предосторожностью. Он так бесшумно встает, надевает снятые ботинки, снимает со спинки стула повешенный пиджак, надевает его, укладывает в карман пачку папирос и спички... Все это трудно, так как одна рука на перевязи. Но чем осторожнее он делает каждое движение, тем ощутимее, что в нем все больше и больше крепнет вера в то, что его обидели несправедливо, что поэтому он не хочет никакой помощи Бориса.

Надев пальто и беря шляпу, которые лежали совсем недалеко от Бориса, он передвигался так бесшумно, что» Борис действительно ничего не услышал.

И тут актер, играющий Костю, опять на секунду выбился из этюда. Как быть, ведь по пьесе Борис останавливает уходящего Костю?!

И тут возникло одно из наиболее удачных мест в этюде. Актер ощутил, что Костя, несмотря на то, что он делает все, чтобы уйти незаметно, на самом деле в глубине души хочет увидеть, как будет реагировать Борис на его уход. Это ощущение пришло интуитивно, оно было подготовлено верным физическим поведением, но оно раскрыло для исполнителя Кости самую существенную черту характера его героя. Костя постоял, подумал, потом так же осторожно двинулся к двери, но...как бы нечаянно чуть-чуть задел стул. Стул не упал, но Борис почувствовал за спиной шорох, обернулся и увидел, что Костя в пальто, собирается уходить.

Ты куда? Что случилось?

К себе пойду. Тут кругом ученые, инженеры... А я что? Так, червячок... лишний,— добавляет он и уходит.

Борис, недоумевая, смотрит ему вслед... Потом ринулся догонять его. Не дойдя до двери, остановился, подумал и медленно сел за учебник.

Этюд кончен.

Оба исполнителя, веселые, немного смущенные, перебивая друг друга, объясняют режиссеру, в каких местах и из-за чего они выбивались и где они себя чувствовали хорошо.

Пьеса! Скорее нужна пьеса, чтобы проверить себя! А как весело идет проверка, как хочется скорее сделать этюд вторично!

Возьмем шестую картину пьесы Н.Погодина «Кремлевские куранты» и попытаемся раскрыть метод работы над этой картиной этюдным порядком.

Шестая картина. Встреча Рыбакова и Маши на бульваре у памятника Гоголю.

Попробуем в коротком пересказе определить, что происходит в этой сцене.

Влюбленный в Машу матрос Рыбаков опоздал на назначенное с нею свидание.

Свидание это не обычное. Сегодня Маша должна повести Рыбакова к себе домой, а она не сказала ему еще о том, что может ожидать Рыбакова. Она не сказала ему об отношении Забелина к Советской власти.

Рыбаков объясняет Маше серьезность причин, из-за которых он опоздал на свидание: Ленин поручил ему найти часовщика, который сумел бы починить кремлевские куранты.

Надо выяснить события, которые определяют действия, влияют на поведение действующих лиц:

1) опоздание Рыбакова на свидание;

2) встреча Рыбакова с Лениным, разговор с ним, в котором Ленин говорит ему о будущем России и поручает ему найти часовщика, который мог бы починить кремлевские куранты.

Что же вытекает из этих событий? Какие действия они вызывают?

Рыбакову — догнать Машу, объяснить, оправдаться перед ней за свое опоздание.

Маше — заставить Рыбакова почувствовать свою вину.

Попробуем на этом этапе сделать этюд. Действуя от своего имени, мы почувствуем, что еще не все включили в наш этюд, хотя и взяли основную тему сцены. Оказывается, что

определенных событий недостаточно. Так, не включена в действие старушка с ребенком, у которой Рыбаков пытается узнать, куда ушла Маша.

Но разбужена фантазия актеров, и сразу возникают многочисленные вопросы:

Почему старушка боится матроса? Почему так важно это свидание? Почему Рыбаков опоздал, и почему Маша простила ему это опоздание? Куда Рыбаков уходит с Машей, и который сейчас час?.. Очень много вопросов возникает по линии действия, эпохи, взаимоотношений и т.д.

Возвращаемся к авторскому тексту — к пьесе, перечитываем ее, уточняем события, которые двигают действие всей пьесы,— и сразу видим, что пропущены основные события: «Революция» и «Кремлевские куранты молчат».

Это сразу объясняет многое: и что это за старушка, и почему она боится Рыбакова, принимая его за «сыщика», и почему молчат куранты, и почему Рыбаков опоздал на свидание. Если бы не нужно было отремонтировать куранты, Рыбаков не искал бы часовщика и не опоздал бы на это важное свидание.

Почему это свидание так важно? Потому что матросу Рыбакову предстоит первый раз пойти в дом к инженеру Забелину и он не знает, что его может там ожидать.

О своеобразном и сложном характере Забелина Маша и хотела рассказать Рыбакову на этом свидании.

Сделав подробный разбор, мы уточняем события, и они будут теперь выглядеть так:

- 1) революция;
- 2) кремлевские куранты молчат;
- 3) опоздание Рыбакова;
- 4) встреча Рыбакова с Лениным;
- 5) задание, полученное Рыбаковым от Ленина;
- 6) предстоящее знакомство Рыбакова с Забелиным.

Исходя из этого, уточняем действия. Для Рыбакова:

- 1) необходимо узнать у старушки, куда пошла Маша, догнать ее и объяснить ей причину своего опоздания;
- 2) рассказать Маше о Ленине.

Для Маши:

- 1) заставить Рыбакова понять, как он виноват, опоздав на это свидание;
- 2) узнав причины опоздания, помириться с Рыбаковым и узнать, удалось ли ему выполнить задание Ленина;
- 3) подготовить Рыбакова к свиданию с отцом.

Для старушки:

спасти от этого ужасного матроса, который «оказался сыщиком».

Когда мы, уточнив события и определив действия, включив все темы сцены, вновь сделаем этюд, мы начнем действовать органичнее, будем более правдивы и во взаимоотношениях и в действиях, найдем правильное физическое самочувствие, будем гораздо конкретнее в своих внутренних монологах.

Могут возникнуть еще дополнительные вопросы — необходимость уточнения и ознакомления с эпохой, с характером взаимоотношений и т.д. Вновь перечитаем сцену, выясним, что еще пропущено в нашем этюде, проверим еще раз предлагаемые обстоятельства.

Знакомимся с литературными описаниями эпохи, ищем иконографический материал, проникаем глубже в атмосферу происходящих событий, овладеваем новыми ощущениями и времени и места действия первых лет революции.

Вот когда мы вновь делаем этюд, он уже в силу накопленного и конкретизированного близок к авторскому замыслу. Сейчас это уже выглядит так:

На пустынном бульваре в тревожный весенний день первых лет революции сидит старушка, бывшая барыня, с ребенком, последним отпрыском когда-то знатной фамилии. Революция перевернула все порядки Российской империи — не стало ничего определенного, каждый день нужно беречь свою жизнь... Вдруг вбегает здоровенный моряк. Нужно, чтобы он ее не заметил. Но он что-то хочет от старушки узнать. Старушка делает вид, что не слышит, что занята ребенком. Но настойчивый моряк не отстает; он, наоборот, хватается за руку, хочет узнать что-то о девушке. О, ужас! Это, оказывается, сыщик! Убьет!.. Ведь революция! И старушка «предает» преследуемую девушку, чтобы избавиться от страшного матроса. Он уходит, а старушка в страхе, схватив коляску с внуком, спасается бегством, боясь возвращения «сыщика».

А «сыщик», оказавшийся знакомым девушки, возвращается с ней на бульвар. Они стараются выяснить отношения. Моряк опоздал на свидание и хочет оправдаться, но девушка, не слушая, упрекает его в том, что он опоздал именно сегодня, когда он впервые должен прийти в дом ее родителей. Он виноват и должен понять свою вину. Матрос пытается объяснить причину своего опоздания, но ничего не получается, — Маша говорит, что он не знает ее отца и поэтому относится так легкомысленно к сегодняшнему свиданию.

Нет, не легкомыслие! Рыбаков должен был найти часовщика, починить кремлевские куранты. Это поручил ему Ленин. Поэтому он опоздал.

Но ведь это очень важно! Почему он сразу не сказал ей всего? Удалось ли ему достать мастера?

И Рыбаков рассказывает Маше о своей встрече с Лениным, о его величии и простоте, о его вере в будущее. Зачарованная, слушает Маша этот рассказ. Все ссоры и сомнения исчезли. Все ясно и просто. И главное — хорошо!

Вместе они уходят к Забелиным, веселые и счастливые.

Сделан этюд. Теперь все ясно актерам. И можно переходить к точному авторскому тексту.

Приведенные нами примеры разбора шестой картины пьесы «Кремлевские куранты» и процесс работы над ней путем действенного анализа, конечно, не исчерпывают до конца возможности этого метода. Много зависит от творческого отношения к изучению системы Станиславского во всех ее деталях и от индивидуальных и интеллектуальных особенностей каждого исполнителя.

От этюда к этюду исполнитель все глубже будет проникать в роль, все ближе будет к образу, и импровизированный текст будет возникать все органичнее.

Контролируя пьесой сделанный этюд, возвращаясь к подлинному авторскому тексту, исполнители не только убеждаются в правильно понятом и воспроизведенном в этюде авторском замысле, но и часто незаметно для себя органически усваивают какую-то часть текста. Бывает и так, что при повторении этюдов исполнители частично прибегают уже к лексике автора.

Когда актер усвоил весь логический ход мыслей героя, проанализировал все это путем разведки умом, делая этюд, он передает авторские мысли своими словами.

Послеэтюдный переход к столу и обращение к тексту автора дают возможность актеру проверить себя, поняв и свои ошибки и свое правильное движение по роли.

И с какой огромной творческой радостью актер воспринимает текст автора, если он сделал этюд правильно, то есть правильно передал в действиях и словесном выражении все авторские мысли.

Тогда происходит настоящая творческая встреча актера с автором, и это дает ту радость, которая в дальнейшем принесет свои сценические плоды.

Несомненно, в процессе этюдных репетиций возможны, и довольно часто, ошибки — ошибки, прежде всего вызванные недостаточно усвоенной цепью логических построений авторского замысла, его мыслей, подтекста пьесы.

Приведу пример из собственной практики.

Репетирую со студентами ГИТИСа «Цыганы» А.С.Пушкина. Разобрали подробно всю поэму. Делаем этюды. Дошли до места тайного свидания Земфиры с молодым цыганом, которое оказывается для них обоих роковым. Алеко, как известно, в приступе ревности убивает и своего юного соперника и Земфиру.

Этюд проходит хорошо, темпераментно, оценки происходящего живые, органичные. Не занятые в этой работе студенты хвалят товарищей. Особенно понравилось, что студент, играющий молодого цыгана, желая спасти любимую, дать ей возможность бежать, смело пошел на Алеко, подставляя свою грудь под удар ножа. Он решил пожертвовать собой, лишь бы Земфира осталась жива. Алеко вонзает в него нож, а потом, когда Земфира бросилась на защиту любимого, убивает и ее.

Все как будто бы верно. И последовательность событий учтена, и логика действий как будто бы верна, и даже чувства живые, настоящие.

Студент, играющий молодого цыгана, возбужденный удачным этюдом, рассказывает, что ему больше всего в роли нравится то, что любовь молодого цыгана по своей глубине противопоставляется эгоистическому чувству Алеко. Как только он получил роль, ему представилось, как он гибнет, защищая Земфиру.

Я уже давно выработала привычку, как бы ни был удачен этюд, сейчас же после него садиться за стол, чтобы авторским текстом проверить ход этюда. Мы и на этот раз не изменили нашему правилу. Читаем:

«1-й голос Пора.
2-й голос Постой!
1-й голос Пора, мой милый.
2-й голос Нет, нет! постой, дождемся дня.
1-й голос Уж поздно.
2-й голос Как ты робко любишь. Минуту!
1-й голос Ты меня погубишь.
2-й голос Минуту!
1-й голос Если без меня Проснется муж...
Алеко Проснулся я.
Куда вы! не спешите оба;
Вам хорошо и здесь у гроба.
Земфира Мой друг, беги, беги!
Алеко Постой!
Куда, красавец молодой?
Лежи!
(Вонзает в него нож.)»

Я подчеркнула в тексте Пушкина то, что было упущено студентами.

1) Если бы они обратили внимание на слова Алеко «Куда вы! не спешите оба», они бы поняли, что первая реакция, которая возникает у Земфиры и молодого цыгана,— бегство. Бегут они оба, иначе Алеко не сможет сказать своей реплики.

2) После слов Земфиры «Мой друг, беги, беги» Алеко говорит: «Постой! Куда, красавец молодой?»

Следовательно, молодой цыган пытается бежать.

По Пушкину, не цыган хочет спасти Земфиру, а Земфира хочет спасти молодого цыгана. В этюде же студент, играющий цыгана, увлекся, может быть, и очень эффектными представлениями, но они исходили не из авторского замысла. Если бы мы сразу не обнаружили ошибку, то, вероятно, переход к авторскому тексту был бы сложен.

В данном же случае сопоставление этюда с текстом Пушкина сделало то, что авторский текст органично и легко запомнился студентами и при повторении этого этюда все действия были выполнены в соответствии с замыслом Пушкина.

Вот от аналогичных ошибок надо предостерегать актеров, режиссер должен следить очень внимательно за ходом развития действия, чтобы этюды подводили актера к пьесе, а не уводили от нее.

Иногда встречаешься еще с одним явлением, тормозящим работу. Актер, повторяя два-три раза этюд, начинает фиксировать свой импровизационный текст. С этим необходимо бороться. Как только этюд становится повторением, а не поиском новых, более углубленных ощущений образа, необходимо сразу же пресекать эти попытки, уводящие на неверный путь. Этюд нужен как этап в процессе познания, анализа роли и пьесы. Если актер разобрался в происходящем, не надо держать его искусственно на пройденном этапе. Можно безбоязненно идти к освоению авторского текста в данной сцене и переходить к этюдам последующих сцен.

Подробный разбор пьесы по событиям, действиям и темам подводит актера, как мы уже говорили, к этюдным репетициям.

Объем взятого для этюда материала всегда очень различен, это зависит от сложности пьесы, от сложности эпизода.

Важно, чтобы отрывок исчерпывал то или иное событие или поворот сценического действия пьесы.

Мне хочется привести в качестве примера разбор народной сцены первого акта «Отелло» Станиславским.

Напомню кратко содержание массовой сцены первого акта «Отелло». Яго и Родриго говорят о своей ненависти к мавру. Яго оскорблен тем, что Отелло не назначил его своим лейтенантом. Он уговаривает Родриго поднять шум у окон Брабанцио, отца Дездемоны. Он знает, что Дездемоны нет дома, что она и Отелло обвенчались тайно от Брабанцио.

Родриго поднимает шум и скандал. В окне дома появляется Брабанцио. Он думает, что это пьяные скандалисты, но Родриго говорит ему, что Дездемона бежала из отцовского дома. Брабанцио, проверив отсутствие в доме Дездемоны, сзывает слуг, офицеров, горожан, чтобы пуститься в погоню и на поиски Отелло.

Что же является основным событием в этой сцене? Конечно, похищение или бегство Дездемоны.

Разбор этой народной сцены Константином Сергеевичем дает яркое представление об отрывке, подготовленном до такой стадии, когда актер может сделать этюд.

«Понять спросонья, что произошло. Выяснить то, чего никто толком не знает. Расспрашивать друг друга, возражать, спорить, если ответы не удовлетворяют, соглашаться с ними, высказывать свои соображения.

Услыхав крики на улице, искать окна, чтобы посмотреть и понять, в чем дело. Не сразу найдешь себе место. Добиться его. Рассмотреть, кто шумит, и расслышать, что кричат ночные скандалисты. Выяснить, кто они. В одном из них признали Родриго. Слушать и стараться понять, о чем они кричат. Сразу не поверить, что Дездемона могла решиться на безумный поступок. Доказывать другим, что это либо интрига, либо пьяный бред. Изругать скандалистов за то, что не дают спать. Грозить и гнать их вон. Постепенно убеждаться в том, что они говорят правду. Обменяться с соседями первыми впечатлениями, выразить, упрек или сожаление по поводу случившегося. Ненависть, проклятия и угрозы мавру! Выяснить, как действовать, дальше. Придумывать всевозможные выходы из положения. Отстаивать свои, критиковать или одобрять чужие. Стараться узнать мнение начальников. Поддерживать Брабанцио в его разговоре со скандалистами. Подстрекать его к мести. Выслушать приказание о погоне. Ринуться, чтобы скорее его выполнить».

Речь в данном отрывке, блистательно разработанном Станиславским, идет о массовой сцене, где задачи и действия участников сведены как бы в единый список, но существо дела от этого не меняется.

Дальше мы еще вернемся к вопросу о преимуществе метода действенного анализа. Сейчас нам необходимо остановиться на ряде тех общих принципиальных элементов системы Станиславского, без которых мы не можем говорить о работе методом действенного анализа. Мы и раньше оговорили как непреложное условие, что рассматривать этот метод изолированно от всей системы невозможно.

ВТОРОЙ ПЛАН

Переходя к главе о «втором плане», да и в других местах нашей книги, мы, говоря о К.С.Станиславском, часто говорим и о Вл.И.Немировиче-Данченко. Это вполне естественно и закономерно. Оба эти корифея театральной науки в течение долгих лет творили одно и то же благородное дело — обогащали богатый педагогический и режиссерский опыт, приводили его к вершинам эстетического обобщения.

Исключительно большой вклад в теоретическое и практическое значение «второго плана», в его разработку внес Владимир Иванович Немирович-Данченко.

Очень часто в жизни мы даже сильные порывы, переживания и мысли не открываем для постороннего взгляда.

Немирович-Данченко добивался, чтобы актер умел эту внутреннюю линию, эти невысказанные мысли делать достоянием зрителя не путем внешнего действия, а путем той внутренней психотехники, которую он и называл «вторым планом» сценического образа.

В понимании Немировича-Данченко «второй план» — это внутренний, духовный «багаж» человека-героя, с которым тот приходит в пьесу. Он складывается из всей совокупности жизненных впечатлений персонажа, из всех обстоятельств его личной судьбы и обнимает собой все оттенки его ощущений, его восприятий, мыслей и чувств.

Наличие хорошо разработанного «второго плана» уточняет, делает яркими, значительными все реакции героя на происходящие в пьесе события, проясняет мотивы его поступков, насыщает глубоким смыслом произносимые им слова. Прочно связанный с идейным авторским замыслом и «зерном», он делает полной и жизненно всеобъемлющей характеристику образа, необычайно обогащает его.

Станиславский и Немирович-Данченко добивались от актеров, чтобы они проникали в психический процесс человека-героя так, как это умеет делать реалистическая литература.

Чернышевский говорил, что Л.Н.Толстой вскрывает «диалектику души» людей разных общественных положений, воспитания, склада ума.

Этому же должен учиться актер.

Если мы обратимся к произведениям Толстого, мы поймем, с какой глубиной и знанием жизни своих героев он вводит нас в их внутренний мир, обнажая его, заставляя вместе с героем произведения пережить его тревоги и радости, страдания и мечты. Вспомним Анну Каренину, когда она едет на станцию Обираловку.

Для всех окружающих это светская дама, которая едет по своим делам, внешне сдержанная, спокойная. А на самом деле Анна подводит итоги всей своей жизни, переоценивает свою жизнь, прощается мысленно с родными, близкими ей людьми и избирает смерть, как единственный выход, как избавление от всех и от себя.

Обратимся к А.П.Чехову, замечательному писателю, с удивительной глубиной и тонкостью раскрывавшему внутренний мир своих героев.

В рассказе «Тоска» старый петербургский извозчик Иона несколько дней назад похоронил сына. В этом обыденном извозчике люди воспринимают только то, что непосредственно бросается им в глаза,— шапку, осыпанную снегом, руки в больших рукавицах, машинально поддерживающие вожжи. Никому и в голову не приходит, что в груди Ионы «тоска громадная, не знающая границ. Лопни грудь Ионы и вылейся из нее тоска, так она бы, кажется, весь свет залила, но тем не менее ее не видно. Она сумела поместиться в такую ничтожную скорлупу, что ее не увидишь днем с огнем...».

Вот то, что большинством людей не воспринимается, увидел огромный художник и повел нас в этот мир с такой выразительной силой, что мы горе Ионы ощущаем почти физически.

Представим себе, что в пьесе есть роль Ионы. Актер должен был бы нафантазировать все обстоятельства жизни Ионы, которые породили в нем эту бескрайнюю, всепоглощающую тоску. Это был бы второй план Ионы. А внешне его жизнь протекала бы скромно и незаметно: потрепанные сани, кляча, медленно перебирающая ногами, седок, которому нет никакого дела до того, что Иона похоронил сына.

Писатель обнажает скрытые от глаз посторонних духовные процессы своих героев, актер же воссоздает их в своей душе. Тогда зритель, угадывая глубину мыслей и чувств действующих лиц, верит в подлинность происходящего на сцене.

Станиславский и Немирович-Данченко требовали от актера глубокого проникновения во внутренний мир создаваемого образа. Они считали, что без нажитого «второго плана» актер не создаст того произведения искусства, которое заразит зрителя, потрясет и сможет воспитать его. Они говорили о том, что зритель, следя за поведением актера, который не раскрыл «второго плана», иногда весело смеется, иногда даже плачет, если его тронут обстоятельства пьесы, но кончился спектакль, и зритель легко переключается на другие мысли, на другие темы, воспоминания от спектакля улетучиваются.

Но если актеру удастся создать глубокий человеческий характер и за внешним поведением зритель почувствует глубокий «второй план», то зритель скажет себе: «Ага, разгадал его!» И вот это разгадывание за внешним поведением того, чем живет актер, есть самое драгоценное в искусстве актера, и именно это «я унесу из театра в жизнь».

Требование к накоплению «душевного груза» должно относиться ко всем актерам — исполнителям и больших и маленьких ролей, если мы хотим, чтобы каждая роль в пьесе была бы наполнена подлинной правдой. Не всегда смысл происходящего совпадает с прямым смыслом слов, которые произносятся героями, иногда за словами скрыта истинная причина, которая движет действие сцены.

Например, в пьесе Погодина «Кремлевские куранты» есть сцена ссоры между матросом Рыбаковым и дочерью инженера Забелина Машей. Они ссорятся, ссора нарастает, разгорается. Все как будто идет к полному разрыву... Но когда Рыбаков, ни в чем не сумевший переубедить Машу, кладет на стол ключ от запертой двери и говорит ей: «Уходите», — мы понимаем, что, хотя Рыбаков и сделал именно то, что от него требовала Маша, то есть отдал ей наконец ключ от запертой двери, — это ни в какой мере не обрадовало ее. Зритель понимает, что Маше не хочется уходить, она сегодня особенно ясно поняла, насколько Рыбаков искренне и горячо любит ее, и что ссора эта еще больше сблизилась их.

Особенно важное значение приобретает работа над «вторым планом» при создании сценических образов наших современников. Умение показать советского человека во всем многообразии его душевных качеств, человека, потенциально всегда готового к подвигу, богатого мыслями и чувствами, часто зависит от умения автора создать «второй план» роли.

Надо добиваться активной внутренней жизни актера в образе, а не безвольно-созерцательного погружения в него. «Второй план» — не состояние, а процесс глубоко действенный. От сцены к сцене, от акта к акту герой неизбежно претерпевает изменения; они касаются не только внешней стороны его жизни, в каждую минуту своего пребывания на сцене герой и внутренне в чем-то меняется: от чего-то отходит, что-то старое в себе преодолевает, что-то новое накапливает.

Вот и важно чтобы все эти изменения, происходящие в судьбе героя, показывали качественные изменения человека. Это и создает ту динамическую интенсивность, которая характеризует искусство переживания. Круто ломается мировоззрение инженера Забелина после встречи с Лениным («Кремлевские куранты» Н.Погодина). К финалу спектакля поднимается на новый героический этап своей жизни капитан Сафонов («Русские люди» К.Симонова). Проявляется, как на светочувствительной пластинке, чужеродность Татьяны Луговой, едва лишь потребовалась от нее помощь рабочим людям («Враги» М.Горького).

На сцене, как и в жизни, люди живут тем, что происходит с ними или вокруг них, что незримо присутствует в их сердцах и помыслах.

Проблема «второго плана» тесно связана с другой важной проблемой системы Станиславского. Я говорю об общении. Актер не может добиться подлинного органического самочувствия, если он не видит того, что происходит вокруг него, не слышит реплик партнеров, отвечает не определенному, конкретному лицу, а бросает свои реплики куда-то в воздух.

Но часто общение у нас понимается примитивно. Считается, что все реплики надо говорить, обязательно глядя в глаза партнеру. Нередко это создает только кажущееся правдоподобие.

В жизни процесс общения необычайно сложен и многообразен. Бывает, например, так: люди, собираясь вместе, беседуют, обсуждают какие-то вопросы, спорят. Но если один из них ждет важного известия, которое вот-вот придёт, или прихода дорогого ему человека, или готовится к совершению какого-то серьезного поступка, он будет смеяться и спорить, как другие, но все его существо будет охвачено ожиданием, сосредоточено на постороннем разговоре предмете. Это и будет настоящий «объект» актера.

В третьем акте «Трех сестер», в сцене пожара, Маша, мало говорившая до тех пор, неожиданно обращается к сестрам: «...не выходит у меня из головы... Просто возмутительно! Сидит гвоздем в голове, не могу молчать. Я про Андрея... заложил он этот дом в банке, и все деньги забрала его жена, а ведь дом принадлежит не ему одному, а нам четверем! Он должен это знать, если он порядочный человек!» Слова Маши неожиданны для окружающих, но для нее самой они не неожиданны. И чтобы реплика Маши прозвучала убедительно, мысль об Андрее должна действительно «сидеть гвоздем» в голове актрисы на протяжении ряда предшествующих эпизодов пьесы.

Репетируя «Трех сестер», Владимир Иванович говорил: «Каждая фигура носит в себе что-то невысказанное, какую-то скрытую драму, скрытую мечту, скрытые переживания, целую большую — не выраженную в слове — жизнь. Где-то она вдруг прорвется — в какой-то фразе, в какой-то сцене. И тогда наступит та высокохудожественная радость, которая составляет театр». Но бывают случаи, когда актеры стремятся раскрыть «второй план» прямолинейно. Когда я работала над ролью Шарлотты в «Вишневом саде», Владимир Иванович предостерегал меня от того, чтобы впрямую раскрывать в спектакле одиночество и неприкаянность этой женщины. Он говорил тогда о том, что Шарлотта самой себе боится признаться, как она бездомна и всем безразлична, боится ответить на те горькие вопросы, которые действительность ставит перед ней. Она гонит от себя дурные мысли, старается и в своем положении найти какие-то источники радости. Шарлотта должна со страстью и с искренним увлечением отдаваться своим фокусам и чудачествам: эксцентрика является ее стихией, ее формой участия в жизни.

Но где-то в самой глубине существа Шарлотты прячется, ютится неотвязная мысль: «...все одна, одна, никого у меня нет и... кто я, зачем я, неизвестно». Если эта мысль будет жить в Шарлотте, скапливаться в ней, она станет наконец нестерпимой и хоть на мгновение, да вырвется из души. Чехов предусматривает эти ситуации во втором акте, когда, оскорбленная невниманием Епиходова, она горько иронизирует над всеми, но главным образом над собой, и в четвертом акте, в суматохе отъезда, когда ей, Шарлотте, в который раз предстоит искать пристанища, менять на старости лет семью и дом. Шарлотта должна вызывать смех и слезы, смех чаще, чем слезы, а в итоге у зрителей возникнет впечатление несправедливой и горькой человеческой судьбы.

Актеру необходимо знать, что же является для него главным объектом в каждой его сцене.

В первом акте «Трех сестер» для Тузенбаха главное — Ирина. И, что он ни делает — спорит ли, философствует, пьет или играет на рояле, — все его мысли и желания направлены на то, чтобы остаться наедине с Ириной. Именно сегодня, в день ее именин, когда она ему особенно близка и дорога. Он хочет остаться с ней наедине, чтобы высказать ей все свои чувства.

Но вот в четвертом акте, в сцене прощания, Тузенбах так же тянется всей душой к Ирине, так же нет для него никого дороже, но «объект» его все-таки будет другим. Мысль о предстоящей дуэли, о том, что «может быть, через час я буду убит», окрашивает отношение Тузенбаха к по-прежнему дорогой для него Ирине, к прекрасным деревьям в саду, возле которых могла бы быть прекрасной жизнью. Мысль о предстоящей дуэли, даже помимо его воли, наполняет его мозг и сердце.

Но бывает и так, что пьеса требует от актера, чтобы он всем своим темпераментом был отдан тому, что происходит с ним в данный момент сценического действия, потому что

главное для героя сейчас — в данной встрече, в данном разговоре, в том, как развернутся события этого дня. И тогда остальное, чем полно существо человека, отодвинется, отойдет невольно на задний план.

Возьмем для примера Ярового («Любовь Яровая» К.Тренева). Он разговаривает с Пановой в летнем ресторане, где пирует белогвардейское охвостье. Все мысли Ярового связаны с приближающейся катастрофой. Но, несмотря на это, перед ним стоит конкретная задача — выведать у Пановой все сведения о предревкомке Кошкине, найти, где он скрывается, чтобы арестовать его. Объект Ярового в данной сцене — в партнере, в Пановой, которая скользит и извивается, как змея. Яровому необходимо вырвать правду у Пановой. Здесь должно быть прямое общение.

Хорошо разработанный «второй план», нафантазированный, «увиденный» актером внутренний мир героя наполняет глубоким содержанием всю роль, помогает находить верный объект в процессе общения, предохраняет актера от штампа. Процесс накопления «внутреннего груза» должен начинаться с самого начала работы над ролью. В этом процессе познания внутреннего мира героя сыграют значительную роль и наблюдательность исполнителя и глубокое проникновение в драматургический замысел автора. Для того чтобы нажать этот «внутренний груз», одним из главных средств является «внутренний монолог».

ВНУТРЕННИЙ МОНОЛОГ

Мы знаем, что мысли, произносимые вслух,— это только часть тех мыслей, которые возникают в сознании человека. Многие из них не произносятся, и чем сжатее фраза, вызванная большими мыслями, тем она насыщеннее, тем она сильнее.

Приведем для подтверждения литературный пример. Возьмем его из известного всем произведения Горького «Мать».

После того как суд приговорил Павла на поселение, Ниловна старалась сосредоточить все свои мысли на том, как выполнить взятое на себя большое, важное задание — распространить речь сына.

Горький рассказывает о том, с каким радостным напряжением мать готовилась к этому событию. Как она, бодрая и довольная, держа в руке доверенный ей чемодан, сидела на вокзале. Поезд не был еще готов. Ей пришлось ждать. Она рассматривала публику, затем встала и пошла на другую скамью, ближе к выходу на перрон, и вдруг почувствовала на себе взгляд человека, как будто бы знакомого ей.

«Этот внимательный глаз уколол ее, рука, в которой она держала чемодан, вздрогнула, и ноша вдруг отяжелела.

«Я где-то видела его!» — подумала она, заминая этой думой неприятное и смутное ощущение в груди, не давая другим словам определить чувство, тихонько, но властно сжимавшее сердце холодом. А оно росло и поднималось к горлу, наполняло рот сухой горечью, ей нестерпимо захотелось обернуться, взглянуть еще раз. Она сделала это — человек, осторожно переступая с ноги на ногу, стоял на том же месте, казалось, он чего-то хочет и не решается... Она, не торопясь, подошла к лавке и села, осторожно, медленно, точно боясь что-то порвать в себе. Память, разбуженная острым предчувствием беды, дважды поставила перед нею этого человека — один раз в поле, за городом, после побега Рыбина, другой — в суде...

Ее знали, за нею следили — это было ясно. «Попалась?» — спросила она себя. А в следующий миг ответила, вздрагивая:

«Может быть, еще нет...»

И тут же, сделав над собой усилие, строго сказала:

«Попалась!»

Оглядывалась и ничего не видела, а мысли одна за другой искрами вспыхивали и гасли в ее мозгу. «Оставить чемодан, — уйти?» Но более ярко мелькнула другая искра: «Сыновнее слово бросить? В такие руки...» Она прижала к себе чемодан. «А — с ним уйти?.. Бежать...»

Эти мысли казались ей чужими, точно их кто-то извне насильно втыкал в нее. Они ее жгли, ожоги их больно кололи мозг, хлестали по сердцу, как огненные нити...

Тогда, одним большим и резким усилием сердца, которое как бы встряхнуло ее всю, она погасила все эти хитрые, маленькие, слабые огоньки, повелительно сказав себе:

«Стыдись!»

Ей сразу стало лучше, и она совсем окрепла, добавив:

«Не позорь сына-то! Никто не боится...»

Несколько секунд колебаний точно уплотнили все в ней. Сердце забилося спокойнее.

«Что же теперь будет?» — думала она, наблюдая.

Шпион подозвал сторожа и что-то шептал ему, указывая на нее глазами...

Она подвинулась в глубь скамьи.

«Только бы не били...».

Он [сторож] остановился рядом с нею, помолчал и негромко сурово спросил:

Что глядишь?

Ничего.

То-то, воровка! Старая уж, а — туда же!

Ей показалось, что его слова ударили ее по лицу, раз и два; злые, хриплые, они делали больно, как будто рвали щеки, выхлестывали глаза...

Я? Я не воровка, врешь! — крикнула она всею грудью, и все перед нею закружилось в вихре ее возмущения, опьяняя сердце горечью обиды».

Ложное обвинение в воровстве подняло в ней, старой, седой матери, преданной своему сыну и его делу, бурный протест. Она хотела всем людям, всем, кто еще не нашел правильного пути, рассказать о своем сыне и о его борьбе. Гордая, чувствуя силу борьбы за правду, она уже не думала о том, что будет с ней потом. Она горела желанием успеть рассказать народу правду о речи сына.

«...Она хотела, торопилась сказать людям все, что знала, все мысли, силу которых чувствовала».

Страницы, на которых Горький описывает страстную веру матери в силу правды, передают мощь воздействия слова, являются для нас великим образцом «раскрытия жизни человеческого духа». Горький с потрясающей силой описывает не высказанные вслух мысли Ниловны, ее борьбу с самой собой. От этого и слова ее, бурно вырвавшиеся из глубины сердца, так впечатляюще действуют на нас.

Можно ли на сцене ограничиться только теми словами, которые предложены автором?

Ведь герой произведения, если бы это было в жизни, слушая своего партнера, мысленно спорил бы с ним или соглашался, у него обязательно возникали бы те или иные мысли.

Можно ли предполагать, что, создавая «жизнь человеческого духа» на сцене, стремясь к органическому существованию образа в предлагаемых обстоятельствах, мы добьемся своей цели, отказавшись от внутреннего монолога? Конечно, нет.

Но для того чтобы такие невысказанные мысли возникали, необходимо глубокое проникновение актера во внутренний мир своего героя. Надо, чтобы актер на сцене умел думать так, как думает создаваемый им образ.

Для этого необходимо нафантазировать себе внутренние монологи. Не следует смущаться тем, что придется эти монологи сочинять. Надо проникать все глубже и глубже в ход мыслей создаваемого образа, надо, чтобы эти мысли стали для исполнителя близкими, родными, и со временем они будут сами по себе произвольно появляться во время спектакля.

Вл.И.Немирович-Данченко говорит, что от текста зависит — что сказать, а от внутреннего монолога — как сказать.

Неправильно думать, что процесс овладения внутренним монологом — процесс быстрый и легкий. Все это приобретается постепенно и в результате большой работы исполнителя.

Душевный «груз», который актер должен принести с собой на сцену, как мы уже говорили, требует глубокого проникновения во внутренний мир создаваемого образа. Надо, чтобы актер научился относиться к создаваемому им образу не как к «литературе», а как к живому человеку, наделяя его всеми свойственными человеку психофизическими процессами.

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

Возьмем еще в качестве примера третий акт «Бесприданницы» Островского.

Исполнительница роли Ларисы должна ждать, пока ей придет пора произнести слова: «Вы запрещаете? Так я буду петь, господа!»

Но может ли она быть пассивной, принимая участие в этой сцене? Конечно, нет.

Она молча сравнивает с Паратовым Карандышева с его паясничанием и трусливым тщеславием.

Лариса молчит, но внутренне она не безмолвствует; она думает о том, как ничтожен ее жених, как мелки все его душевные движения, думает о том, за что, за какие грехи послан ей этот обед, где она вынуждена испытывать такой жгучий стыд, думает и о Паратове, сравнивает, сопоставляет, втайне признается себе, что еще и теперь все могло бы обернуться иначе...

Поступки человека могут быть внезапны, но если не созрела почва для них в душе человека, они не возникнут, будь то убийство Дездемоны или безумный порыв Ларисы,

укатившей за Волгу с Паратовым. Для того чтобы сказать это роковое, единственное «Едемте!», нужно передумать тысячу мыслей, тысячу раз представить себе эту или сходную возможность, тысячу раз произнести про себя эти или подобные слова. Иначе они останутся чужими, мертвыми, не согретыми живым человеческим чувством. В произведениях наших классиков и современных писателей внутренний монолог занимает значительное место.

В романах Толстого, например, внутренние монологи встречаются необычайно часто. Они есть и у Анны, и у Левина, и у Кити, и у Пьера Безухова, и у Николая Ростова, и у Нехлюдова, и у умирающего Ивана Ильича. У всех у них эти не произносимые вслух монологи являются частью их внутренней жизни. Возьмем, например, главу из «Войны и мира», где Долохов получил отказ от Сони, которой он сделал предложение. Он пишет записку Ростову, которого Соня любит. Долохов приглашает Ростова на прощальный вечер в английской гостинице. И Ростова втягивают в игру, и он постепенно проигрывает бешеные деньги.

Толстой с необыкновенной силой описывает внутренний монолог Николая Ростова.

«И зачем же он это делает со мной?.. Ведь он знает, что значит для меня этот проигрыш. Не может же он желать моей гибели? Ведь он друг был мне. Ведь я его любил... Но и он не виноват; что ж ему делать, когда ему везет счастье? И я не виноват, говорил он сам себе. Я ничего не сделал дурного. Разве я убил кого-нибудь, оскорбил, пожелал зла? За что же такое несчастье? И когда оно началось?..» и т.д.

Следует обратить внимание, что все эти мысли Ростов произносит про себя. Ни одной из них он не произносит вслух.

Актер, получив роль, должен сам нафантазировать десятки внутренних монологов, тогда все места его роли, в которых он молчит, будут наполнены глубоким содержанием.

Великий русский актер Щепкин говорил: «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 не нужную дрянь, выбросить за окно...».

Следует сказать несколько слов и о видении, этом очень важном элементе системы Станиславского. Константин Сергеевич считал, что наличие видений сохраняет роль вечно живой.

ВИДЕНИЕ

Чем активнее способность актера видеть за авторским словом живые явления действительности, вызывать в себе представление о вещах, о которых идет речь, тем сильнее воздействует он на зрителя. Когда актер видит сам то, о чем ему нужно рассказать, в чем нужно убедить партнера на сцене, ему удается захватить внимание зрителя своими видениями, убеждениями, верованиями, своими чувствами. От того, что вложено в слово, что встает за словом в представлении артиста, от того, как сказано слово, зависит полностью и восприятие зала, весь тот круг образов и ассоциаций, которые могут возникнуть у зрителя.

В жизни мы всегда видим то, о чем мы говорим, любое услышанное нами слово рождает в нас конкретное видение, на сцене же мы часто изменяем этому основному качеству нашей психики.

Когда мы рассказываем о чем-то пережитом нами в жизни, мы всегда стремимся заставить слушателя увидеть ту картину, которая запечатлелась в нашем сознании. Нам всегда хочется, чтобы передаваемая нами картина была похожа на оригинал, то есть на те видения, которые были вызваны тем или иным событием в нашей жизни.

Задача каждого актера — добиться такой же яркости видений на сцене.

Нам нельзя забывать, что воображение является основным элементом творческого процесса, оно помогает нам, отталкиваясь от авторского материала, создавать видения, по яркости своей аналогичные нашим жизненным впечатлениям.

Процесс видения имеет, грубо говоря, два периода. Один период — накапливание видений. Другой — умение актера увлечь партнера своими видениями.

«Природа устроила так, — пишет Станиславский, — что мы, при словесном общении с другими, сначала видим внутренним взором то, о чем идет речь, а потом уже говорим о виденном. Если же мы слушаем других, то сначала воспринимаем ухом то, что нам говорят, а потом видим глазом услышанное.

Слушать на нашем языке означает видеть то, о чем говорят, а говорить — значит рисовать зрительные образы.

Слово для артиста не просто звук, а возбудитель образов. Поэтому при словесном общении на сцене говорите не столько уху, сколько глазу».

В одной из бесед со своими учениками Станиславский говорил:

«Моя задача, задача человека, который говорит другому, убеждает другого, — чтобы человек, с которым я общаюсь, посмотрел на то, что мне нужно, моими глазами. Это и важно на каждой репетиции, на каждом спектакле — заставить партнера видеть события так, как вижу я. Если эта внутренняя цель в вас сидит, то вы будете действовать словами, если этого не будет, тогда дело плохо. Вы непременно будете говорить слова роли ради слов, и тогда слова обязательно попадут на мускул языка. Как избежать этой опасности?»

Во-первых, как я вам уже говорил, не учите текста, пока не изучите досконально его содержание, только тогда он станет необходимым. Во-вторых, надо заучивать что-то другое — надо запомнить видение в роли, тот материал внутренних ощущений, который нужен при общении».

Придавая огромное значение видению, Станиславский говорил, что надо всячески развивать воображение актера, что следует накапливать видения на отдельные моменты роли, что путем такого накапливания видений создается как бы своеобразная «кинолента» роли.

Вот эта-то «кинолента» будет всегда свежей, так как все зрительные образы обогащаются каждодневно и дают актеру те необходимые импульсы, которые делают и действие и текст живыми и органичными.

Но как же накапливаются необходимые видения? Это большой и сложный процесс работы актера, который должен протекать главным образом в нерепетиционное время.

Актер, встречаясь с разными людьми, бывая на фабриках и заводах, знакомясь с жизнью и бытом людей, обогащая свои знания в музеях, на выставках, слушая музыку, читая стихи, накапливает материал для своей роли. Он создает в своих мыслях тот внутренний багаж, который присущ герою с его индивидуальными, жизненными чертами. Чем

наблюдательнее актер, чем большим кругозором он владеет, тем больше сумеет он отобрать необходимых жизненных наблюдений.

Работа актера над видениями является как бы подготовкой того внутреннего материала, на котором будет строиться роль. Эта работа схожа в какой-то мере с работой писателя, накапливающего для своего произведения огромное количество подсобного материала.

Действительно, если мы внимательно познакомимся с предварительной работой писателей, то убедимся, какие огромные материалы они накапливали и изучали, прежде чем приступить к воплощению своих произведений. Записные книжки, различные заметки, которые мы изучаем у того или иного писателя, дают нам представление о значительности этой подготовительной работы.

Мы должны, так же как и писатели, накапливать необходимый материал и, произнося слова роли, делиться со зрителями только малой частью того, что актер о роли знает сам.

На сцене актер общается с партнером — это общение и есть умение увлечь партнера своими видениями.

Что значит слушать? — говорил Константин Сергеевич. — Это значит отдать своему партнеру свое отношение, свой интерес. Что значит убедить, объяснить? Это значит передать партнеру свои видения, чтобы партнер посмотрел на то, о чем я говорю, моими глазами. Нельзя рассказывать вообще, нельзя убеждать вообще. Надо знать, кого вы убеждаете, зачем убеждаете.

К сожалению, часто бывает так, что исполнитель замыкается в себе и теряет живую связь с партнером. Это происходит оттого, что актер в процессе подготовительной работы недостаточно ярко и точно нарисовал в своем воображении ту картину, о которой говорит, и сейчас, вместо того чтобы заразить партнера своим видением этой картины, он мысленно дорисовывает ее.

Если воображение хорошо натренировано на определенные видения, то стоит актеру только вспомнить их, чтобы у него возникло знакомое творческое самочувствие. Происходит это потому, что зрительные образы от многократного повторения укрепляются, воображение непрерывно пополняет их новыми деталями. Стремление создать иллюстрированный подтекст неминуемо будоражит воображение актера, обогащает авторский текст.

Возьмем для примера монолог Чацкого из первого акта «Горя от ума».

Взволнованный приездом в Москву после длительного отсутствия, взволнованный свиданием с любимой девушкой, Чацкий хочет узнать о своих старых знакомых, но, спрашивая, он не дожидается ответа Софьи. В его мозгу толпятся, именно толпятся, нахлынувшие воспоминания, и он безжалостно, со всем присущим его острому уму сарказмом рисует их портреты такими, какими они сохранились в его памяти. Он хочет узнать, изменилось ли что-нибудь за время его отсутствия или «ныне» все «так же, как издревле». Ему интересно, изменились ли симпатии Фамусова или он по-прежнему «всё Английского клуба Старинный, верный член до гроба?»

Он хочет знать, «отпрыгал ли свой век» дядюшка Софьи, жив ли «тот черномазенький, на ножках журавлиных», который непрерывно мелькал когда-то «в столовых и в гостиных», имя его он забыл, но помнит, что «он турок или грек». И о трех из «бульварных лиц, которые с полвека молодятся» хочется ему узнать. И тут же в памяти мгновенно возникает новый образ:

«А наше солнышко? наш клад? На лбу написано: Театр и Маскарад...»

С этим человеком, который «сам толст», а его артисты «тощи», связано веселое воспоминание. Во время одного из зимних балов Чацкий вдвоем с Софьей открыл «в одной из комнат посекретней» человека, который «щелкал соловьем».

Но это воспоминание уже вытесняется новым. Хочется узнать, как живет «чахоточный», какой-то родственник Софьи:

«...книгам враг,

В ученый комитет который поселился,

И с криком требовал присяг,

Чтоб грамоте никто не знал и не учился?»

Об этих людях, которые когда-то до смерти надоели Чацкому, от которых он в свое время бежал и с которыми его вновь сводит судьба, хочется ему поболтать с подругой своих юных лет, потому что, когда

«...поостранствуешь, воротисься домой, *И дым отечества нам сладок и приятен!*»

Поэтому расспросам нет конца.

Надо узнать о тетушке — старой деде, у которой «воспитанниц и мосек полон дом», о том, как обстоит в России вопрос воспитания, все так же ли?

«Хлопочут набирать учителей полки, Числом поболее, ценою подешевле?» — которые с ранних лет прививают детям мысль о том,.

«Что нам без немцев нет спасенья!» Один из этих учителей ярко вспоминается Чацкому:

«Наш ментор, помните колпак его, халат, Перст указательный, все признаки ученья...»

И опять в памяти вспыхивает новое воспоминание — танцмейстер

«...Гильоме, француз, подбитый ветерком?» И хочется узнать, не женился ли он на «какой-нибудь княгине» — «Пульхерни Андревне, например?» Для всех исполнителей роли Чацкого, по утверждению Вл. И. Немировича-Данченко, ставившего «Горе от ума» много раз, этот монолог — самое трудное место в роли.

Может ли актер добиться верного произнесения этого монолога, если он на гениальном материале Грибоедова не сочинит своего «черномазенького», своего «Гильоме», свою «Пульхерню Андрееву» и т.д.?

Он должен увидеть их. Процесс этот сложен и требует большой работы. Часто актер удовлетворяется тем видением, которое присуще любому читающему строки Грибоедова, у которого, естественно, возникают какие-то, иногда смутные, иногда яркие видения, но эти видения, к сожалению, быстро улечиваются. Актер должен увидеть этих людей так, чтобы память о них стала его личным воспоминанием, чтобы, говоря о них, он делился только маленькой частичкой того, что он знает о них.

Константин Сергеевич говорил, что если взглянуть на Чацкого как на живого человека, а не как на театральнй персонаж, то можно понять, что когда он произносит в первом акте свой монолог, спрашивая про Фамусова, про «черномазенького на ножках журавлиных» и других своих «старых знакомых», то он видит их в своем воображении такими, какими оставил их три года тому назад.

Артист же часто, ничего не видя за текстом, просто наигрывает интерес к этим людям, а на самом деле равнодушен, потому что у него не существует в воображении никаких «старых знакомых».

Мы много говорим о том, что у музыканта есть свои упражнения, которые позволяют ему ежедневно тренироваться и развивать свое мастерство, у балерины — свои и т.д. А драматический актер якобы не знает, чем ему надлежит заниматься дома, вне репетиции.

Работа над видением в роли — это та тренировка воображения, которая дает огромные, ни с чем не сравнимые плоды. Если обратиться к примеру видений Чацкого в приведенном выше монологе, — это подробная, многократно повторяемая и с каждым разом все более детализированная мысленная зарисовка людей, живущих в определенной эпохе, их социальная характеристика, ряд эпизодов из их жизни, их внешний вид, их взаимоотношения и, главное, уточнение своего отношения к ним.

Работая над видением отдельных людей, обрисованных Грибоедовым в монологе Чацкого, актер неминуемо увлекает свою фантазию, будоражит свое воображение, которое не останавливается уже только на этих людях, а рисует ему тысячи примеров из жизни фамусовской Москвы, которую Чацкий всем своим молодым, горячим сердцем не принимает. Думая о «нашем солнышке» или «Пульхерии Андревне», актер задается бесконечным количеством вопросов о мировоззрении Чацкого, о его отношении к этим людям, о цели жизни Чацкого.

Об этом периоде активной работы воображения Вл. И. Немирович-Данченко говорил:

«Вы должны рассказать так, как будто там были... все это действительно видели. Может быть, и во сне когда-то это увидите — до того сильно и крепко ваша фантазия играет при работе над этим отрывком».

Теперь представим себе актера, смутно видящего тех людей, о которых ему хочется поговорить с Софьей. Он не натренировал нужных ему видений, вместе с тем он понимает, что, не видя каждого из блестящей галереи фамусовской Москвы, он не сумеет убедительно и ярко произнести свой монолог.

Такой актер, как мы уже сказали выше, во время репетиций своей сцены, поставив перед собой задачу увидеть все, о чем он говорит, будет неминуемо отдавать все свои силы этой задаче и замкнется от партнера. Он будет во власти технологической задачи, которая не имеет ничего общего с задачами и действиями Чацкого.

Следовательно, для того чтобы иметь право «внедрить в партнера свои видения», для того чтобы заразить его картинами своего воображения, надо провести огромную работу, надо самому собрать и привести в порядок материал для общения, то есть вникнуть в сущность того, что надо передавать, знать факты, о которых предстоит говорить, предлагаемые обстоятельства, о которых надо думать, создать в своем внутреннем зрении соответствующие видения.

Когда артист начинает работать таким образом, когда он в процессе работы будет действительно «накапливать видения», он столкнется с тем, что образ возникает вначале туманно. Если он думает, предположим, о Пульхерии Андревне, то сначала он ничего ясного о ней рассказать не может. Но стоит актеру задать себе ряд конкретных вопросов: «Сколько ей лет?», «Какое у нее лицо?», «Как одета?» и т.д., — как его воображение, пользуясь всем запасом жизненного опыта, подкинет ему разнообразные детали, и его видения конкретизируются.

Проделав такую простейшую работу, мы незаметно для себя включаем в этот процесс и свои чувства, то есть нам становится близким плод нашего воображения, нам уже хочется возвращаться к нему мысленно и находить все новые и новые детали.

Объект, над которым работает наше воображение, становится, таким образом, нашим личным воспоминанием, то есть тем драгоценным багажом, тем материалом, без которого невозможно творчество.

Возьмем еще один пример — монолог Джульетты из третьего действия шекспировской трагедии «Ромео и Джульетта».

На завтра назначена свадьба Джульетты с Парисом. Монах Лоренцо, тайно обвенчавший Джульетту с Ромео, предложил ей план, с помощью которого она сможет избежать ненавистного брака и соединиться с бежавшим в Мантую Ромео. Она должна выпить снотворное, домашние примут ее сон за смерть и отнесут ее в открытом гробу в фамильный склеп Капулетти, а монах тем временем вызовет Ромео, который и увезет ее.

Действие в этом монологе как будто бы совсем простое: Джульетта должна выпить снотворное. Но, чтобы заставить зрителя почувствовать, как трудно было прекрасной дочери Капулетти последовать совету монаха, актриса сама должна мысленно пережить ту нравственную борьбу, которая происходит в душе ее героини, когда она убеждает себя принять снотворное питье. Шекспир с потрясающей силой раскрывает глубину переживаний Джульетты. Она твердо решила последовать совету монаха, обещав ему в своей любви к Ромео найти силу и мужество. Но настал момент, когда она должна принять питье, и ей становится так страшно, что она готова отказаться от своего плана, готова позвать мать или кормилицу, которых сама только что отослала. Джульетта представила себе все, что с ней будет, если она поддастся страху и не выпьет снотворного: вечную разлуку с Ромео, ненавистный брак с Парисом. Решение принято. «Где склянка?» — восклицает Джульетта, и вдруг страшная мысль останавливает ее:

«Что, если не подействует питье? Тогда я, значит, выйду завтра замуж?»

Самая мысль о замужестве так отвратительна Джульетте, кажется ей такой невозможной, что она предпочитает умереть, если питье не подействует. Мысль подсказывает, что надо, чтобы под рукой было оружие. Джульетта прячет кинжал под подушку, а воображение рисует ей, как через сорок два часа, когда истечет срок действия снотворного, она встретится с Ромео, как они будут счастливы увидеться опять после всех страданий. Отбросив сомнения, она подносит склянку к губам, но опять останавливается:

«Что, если это яд? Ведь для монаха Грозит разоблачением этот брак. А если я умру, то не узнают, Что он меня с Ромео обвенчал».

Новая страшная картина возникает перед ее мысленным взором: Лоренцо, боясь разоблачения, спасая себя, решил убить ее. Но тут же она вспоминает все, что знает о Лоренцо: вспоминает, с каким уважением относятся к нему люди, как говорят о его святой жизни, как охотно согласился он ей помочь. Нет, образ Лоренцо, который встает в ее памяти, несовместим с таким коварством. «Все будет так, как сказал монах; я не умру, я только засну». А воображение ее уже рисует новую опасность:

«Что, если я очнусь до появления Ромео? Вот что может напугать!»

В ужасе представляет она себе страшную картину пробуждения: холод, ночь, смрадный склеп, где покоятся многие поколения ее предков, окровавленный труп Тибальда, привидения, которые, говорят, бродят здесь по ночам. «Что, если я не выдержу и сойду с ума!» — пронзает ее вдруг страшная мысль. Фантазия рисует ей ужасные картины безумия, но тогда в воображении возникает то, что заставляет ее забыть страх. Она видит, как вставший из гроба Тибальд бежит на поиски Ромео. Ромео в опасности! И Джульетта, уже видя перед собой одного Ромео, не раздумывая, выпивает снотворное.

Чем шире жизненные наблюдения и знания, тем легче и плодотворнее работа нашего воображения.

В искусстве театра это положение является решающим, так как актер в результате своей работы предстает перед зрителем как живой человек той или иной эпохи, и малейшая недостоверность его внутреннего или внешнего поведения заставляет чуткого зрителя сразу же насторожиться.

ХАРАКТЕРНОСТЬ

Говоря о создании образа, мы не можем не коснуться вопроса о характерности.

Часто не нажитая, случайная характерность прикрепляется к герою, как внешний ярлык. Нельзя забывать, что характерность — это важная проблема психологической жизни образа, а не случайные внешние приметы личности.

К. С. Станиславский говорил о неразрывной связи между внутренним миром человека и всем его внешним, жизненным обликом.

Крупные актеры всегда добиваются этой неразрывной связи.

Н. П. Хмелев, например, работая над образом, старался его увидеть во всех деталях его жизни. Ему нужно было все знать о том человеке, образ которого ему предстояло воплотить на сцене: как он ходит, как разговаривает, какие у него жесты, манеры, какая улыбка, как мнется у него воротник рубашки, какой величины у него суставы на пальцах. Хмелев не мог репетировать, пока не знал всего о человеке, которого играл, вплоть до запаха его кожи и тембра голоса. У него уходило огромное количество сил, времени и душевной энергии на живописание этого человека. И в результате колоссальной работы Хмелев потрясал изумительной неповторимостью своих созданий, был ли это Грозный («Трудные годы» А. Толстого), Костылев («На дне» М. Горького), Сторожев («Земля» Н. Вирты) или барон Тузенбах («Три сестры» А. Чехова). Ничего подобного тем образам, которые он показывал, мы никогда не встречали на сцене, но каждого из нас, смотрящего на него, не оставляла мысль, что человека, подобного тому, которого сыграл Хмелев, мы видели в жизни.

Часто бывает так, что актер находит только какую-то внешнюю краску, не замечая, что этим суживает представление об образе.

Такая характеристика вредна, потому что она не только не раскрывает героя во всей его сложности и глубине, а, наоборот, мельчит образ.

Характерность — понятие гораздо более тонкое, чем обычно думают в театре. Она заключается не только в том, что человек близорук, или хромот, или сутулится. Гораздо важнее этих примет для характеристики образа то, как он разговаривает, как слушает, какова природа его общения с другими людьми. Есть люди, которые не смотрят на вас, взгляд их трудно поймать; другие, слушая, подозрительно оглядываются; третьи слушают, доверчиво раскрыв глаза. В этих особенностях общения раскрывается и характер человека, выражается его внутреннее содержание.

Чтобы найти для каждого конкретного образа ему одному присущую характерность, актеру нужно умение замечать и складывать в свою творческую копилку наблюдения над самыми разнообразными людьми, которых он встречает в жизни. Актер должен развивать в себе наблюдательность.

Представьте, что вы играете пьесу, инсценированную по какому-нибудь крупному литературному произведению. В таком случае писатель дает вам огромный материал, исчерпывающий внутреннюю и внешнюю характеристику героя.

Возьмем для примера «Мертвые души». Актеру, играющему Собакевича, Гоголь дает удивительный по яркости материал для роли.

«Когда Чичиков взглянул искоса на Собакевича, он ему на этот раз показался весьма похожим на средней величины медведя... Цвет лица имел каленый, горячий, какой бывает на медном пятаке. Известно, что есть много на свете таких лиц, над отделкою которых натура недолго мудрила, не употребляла никаких мелких инструментов, как то: напильников, буравчиков и прочего, но просто рубила со всего плеча,хватила топором раз — вышел нос,хватила в другой — вышли губы, большим сверлом ковырнула глаза и не обскобливши,пустила на свет, сказавши: «живет!» Такой же самый крепкий и на диво стачанный образ был у Собакевича: держал он его более вниз, чем вверх, шеей не ворочал вовсе и, в силу такого неповорота, редко глядел на того, с которым говорил, но всегда или на угол печки, или на дверь. Чичиков еще раз взглянул на него искоса, когда проходили они столовую: медведь! Совершенный медведь!»

Вспоминая, как М. М. Тарханов играл Собакевича, невольно думаешь о том, с каким проникновением овладел этот замечательный артист всеми чертами гоголевского образа.

Возьмем другой пример из «Мертвых душ». Посмотрим, как Гоголь описывает Плюшкина.

«У одного из строений Чичиков скоро заметил какую-то фигуру... Долго он не мог распознать, какого пола была фигура: баба или мужик. Платье на ней было совершенно неопределенное, похожее очень на женский капот, на голове колпак, какой носят деревенские дворовые бабы, только один голос показался ему несколько сиплым для женщины. «Ой, баба!» — подумал он про себя и тут же прибавил:— «Ой, нет!». «Конечно, баба!» — наконец сказал он, рассмотрев попристальнее...

...Отворилась боковая дверь и вошла та же самая ключница, которую встретил он на дворе. Но тут увидел он, что это был скорее ключник, чем ключница...

...Ему случалось видеть не мало всякого рода людей, даже таких, каких нам с читателем, может быть, никогда не придется увидеть; но такого он еще не видывал. Лицо его не представляло ничего особенного: оно было почти такое же, как у многих худощавых стариков, один подбородок только выступал очень далеко вперед, так что он должен был всякий раз закрывать его платком, чтобы не заплевать; маленькие глазки еще не потухнули и бегали из-под высоко выросших бровей, как мыши, когда, высунувши из темных нор остренькие морды, настоорожа уши и моргая усом, они высматривают, не затаился ли где кот или шалун мальчишка, и нюхают подозрительно самый воздух».

Невольно вспоминаешь Л. М. Леонидова в роли Плюшкина. Он был и трагичен и смешон, и наивен и черств. Он впитал в себя гоголевскую характеристику Плюшкина, не упустив ни одной черточки, и сделал все это настолько своим, что ни одно его движение, ни одна интонация не казалась надуманной.

Ну, а в пьесах таких характеристик, конечно, нет. Иногда кто-нибудь из других действующих лиц расскажет что-нибудь приоткрывающее манеру поведения того или иного персонажа. Иногда автор в описании действующих лиц скуп охарактеризует их.

И вот здесь-то и нужно воображение актера, наблюдательность его, умение создать характерность для своего героя, исходя из внутреннего содержания пьесы и роли.

Недостаточно только увидеть определенные характерные черты персонажа, чтобы на их основе создать живой образ; необходимо уметь подмеченные у разных людей черты сделать как бы своими собственными, воспитать в себе. Этот процесс длительный и сложный.

Н. П. Хмелев в период своей работы над Карениным вызывал насмешки многих товарищей тем, что непрерывно хрустел пальцами, пытаясь уловить характерную манеру Каренина, гениально описанную Л. П. Толстым. Не обращая внимания на насмешки, он терпеливо продолжал свои занятия, пока не сжился с жестом настолько, что стал его ощущать как свой собственный. Этот жест помог ему найти ключ к образу Каренина, почувствовать себя Карениным. Так же настойчиво работал он над знаменитым жестом Сторожева в спектакле «Земля», часами репетируя, как держать руки за спиной.

Константин Сергеевич всегда противопоставлял характерность изображенную характерности пережитого и, добивался, чтобы физическая характеристика образа была результатом его внутреннего содержания. Только в этом случае, исходя из неповторимой индивидуальности каждого человека, актер найдет своеобразное для данного персонажа физическое воплощение.

В начале книги мы говорили о том, что этюд позволяет актеру с первой же минуты почувствовать физическую природу сцены, эпизода.

В этюде как раз и анализируется то, как данный человек действует и мыслит в данных предлагаемых обстоятельствах. Актер в ходе действенного анализа роли и на верную характерность наталкивается быстрее и тренирует себя в ней активнее. При этом важно помочь исполнителям увидеть характерность не только во внешних физических признаках — в походке, жесте, но прежде всего в манере общения, в характере восприятия, в том именно, как данный человек мыслит и реагирует на окружающее.

При новом порядке репетиций, естественно, возникает вопрос и о построении мизансцен.

Мы знаем, что обычно построение мизансцен — главным образом сфера режиссера. Все вопросы, возникающие у исполнителей при выходе на сцену, в первую очередь касаются

того, кто где находится, откуда выходит, куда переходит, и т. д. Принципиально новый репетиционный порядок заставляет исполнителя быть соучастником в мизансценировании спектакля.

В процессе этюдного репетирования, когда площадка выгорожена, создана необходимая обстановка, даны приблизительные костюмы и аксессуары, актер непроизвольно благодаря внутреннему сценическому самочувствию будет двигаться в пространстве сцены в соответствии с теми задачами, которые ему продиктованы пьесой.

Все эти рожденные в этюдах мизансцены надо критически проанализировать в послезыюдных разборах, нужное и верное сохранить, неверное и неорганичное отбросить. Конечно, нельзя мизансцены, рожденные этюдом, механически перенести в спектакль. Предстоит большая работа режиссера по отбору мизансцен в соответствии со стройностью замысла, образностью и т.д. Но в процессе этюдных репетиций часто определяется характер мизансцен, который частично может сохраниться и в спектакле.

Тема мизансценирования в процессе действенного анализа пьесы - интересная и важная тема, но она требует специального разбора, поэтому в данной книге я не имею возможности развить ее. Тем не менее считаю необходимым сказать, что в мизансценировании необычайно зримо ощущаются плоды этюдных репетиций. Актеры, приученные к свободному передвижению в пространстве, приученные к анализу своего физического поведения, инициативно и свободно участвуют в процессе мизансценирования.

Импровизируя и делая этюд со своим текстом, исполнитель приближается к авторской лексике.

Понимание особенностей данной пьесы, ее стиля рождается уже в процессе действенного анализа, то есть с самого начала работы над ролью. Чем глубже актер познал мир пьесы, чем подробнее он проанализировал ее, тем ближе его импровизация к тому, что дано автором. Но вот наконец этюдный период закончен. Уже наступил тот период, о котором Станиславский говорил: «Нипочем не разберешь, где же кончаетесь вы и где начинается роль».

Актеры в период этюдов все время проверяли правильность своих поисков авторским текстом. У большинства исполнителей этот текст уложился почти незаметно.

Переход к репетициям с точным авторским текстом совершается органически, постепенно. Нередко бывает так, что наряду со сценами, которые репетируют с точным авторским текстом, другие сцены работают еще этюдами. Важно, чтобы этот процесс перехода к точному авторскому тексту был органичен и незаметен для исполнителей.

Если исполнители в процессе действенного анализа полностью овладели тем, что заложено в пьесе, они ясно почувствуют, что подлинный авторский текст обогащает актера, дает ему возможность ощутить отточенную автором форму слова. Авторский текст становится мощным толчком в деле познания образа героя и образа пьесы.

Все это, конечно, относится к пьесам тех авторов, у которых слово является точным выразителем мыслей и психофизического поведения героя.

Вся работа актера в процессе «разведки умом», весь сложный процесс познания пьесы через этюдный анализ, новое возвращение к пьесе в послезыюдных разборах, углубление в роль и пьесу, накапливание видений, создание иллюстрированного подтекста пьесы — все это приведет к незаметному для актера усвоению авторского текста.

И тогда, когда коллектив перешел к подлинному авторскому тексту, необходимо, чтобы режиссер со всей строгостью и требовательностью следил за точностью его произнесения. Надо безжалостно бороться с «приблизительным» текстом, с «отсебятиной», которая иногда возникает у актера. Надо требовать от исполнителя не механического усваивания текста, а глубокого и сознательного знания его, полного соблюдения характера авторской интонации, выраженной всем строем фразы, вплоть до междометий и знаков препинания.

В освоении авторского текста к исполнителям надо подходить индивидуально. Одни обладают хорошей памятью и усваивают текст даже в процессе контроля этюдов пьесой, другие — плохой памятью, и усвоение текста для них довольно длительный процесс.

Если исполнители в процессе «разведки умом», а затем путем действенного анализа показали понимание пьесы,

глубоко вникли в авторские замыслы, они могут и должны выучить текст, так как это будет уже не механическое заучивание текста, а органическое овладение им.

Часто у многих возникает вопрос: а когда же переходить к работе над жестким уточнением авторского текста? Некоторые вульгаризаторы нового метода работы этюдным порядком считают, что точность авторского текста не важна. Запомнилось — хорошо, нет — скажем ту же мысль своими словами. С такой точкой зрения необходимо бороться.

Работа над авторским текстом должна проходить у актера в течение всего процесса подготовки роли. Когда же приступить к точному заучиванию его — сказать трудно. Мне кажется, не стоит устанавливать точных сроков. Импровизированный текст должен вытесняться авторским, если работа идет нормально. Авторский текст обычно усваивается легко, когда актер учит его не механически, когда он становится ему необходим для выражения ставших ему близкими и родными мыслей автора. Это обязан ощутить руководитель, у которого должно быть чуткое восприятие подготовленности актера к дальнейшему этапу работы.

Актер должен знать причины, которые побудили автора построить и организовать так или иначе свою фразу. А знать он их будет, так как в этюде он усваивал те мысли, которые родили эту фразу. Вопросы сценической речи, красоты ее звучания и т. д. требуют специального изучения и специального разбора, тем не менее я считаю необходимым хотя бы вкратце коснуться их в данной книге.

Методика действенного анализа пьесы и роли подводит актера к органическому звучанию слова, то есть к основной задаче и цели сценического искусства. Нельзя забывать, что весь добытый актером материал должен быть отлит в великолепно звучащем слове.

Законы речи трудны, они требуют и теоретических и практических знаний и постоянной работы, но обойти их нельзя, так как слово в первую очередь служит делу раскрытия художественно-идейного содержания произведения.

СЛОВО В ТВОРЧЕСТВЕ АКТЕРА

«Актер должен уметь говорить» — так сказал Станиславский, после того как пережил большую неудачу в роли Сальери в пьесе Пушкина «Моцарт и Сальери».

Он анализировал свою неудачу и пришел к убеждению, что основой ее было то, что он не смог овладеть пушкинским стихом.

В своей режиссерской и педагогической деятельности Константин Сергеевич постоянно требовал от актеров большой работы над своим телесным аппаратом, говоря, что надо доразвить, исправить и наладить тело так, чтобы все его части отвечали предназначенному им природой сложному делу воплощения невидимого чувства.

Это касалось и дикции, и развития голоса, и пластики и т.д. Но раздел сценической речи в этом ряду занимает у Станиславского первое место. Сам он с огромной чуткостью ощущал все недостатки речи, произношения, дикции, исправляя свистящие, шипящие и сонорные звуки.

Надо, чтобы согласные были выразительные, тогда речь будет звучна, — говорил: Константин Сергеевич, сравнивая гласные с водой, а согласные с берегами, без которых река — болото.

Слово со скомканным началом, недоговоренным концом, выпадение отдельных звуков и слогов — все это Станиславский сравнивал с телесным, физическим уродством.

Такое же большое значение Станиславский придавал и произношению (орфоэпии), требуя от актеров исправления всяких дефектов в произношении, как-то: говоры, акценты и т.д., требуя необходимых норм литературной русской речи.

Станиславский, анализируя свою неудачу в роли Сальери, рассказывал о том ужасном состоянии, при котором не можешь верно воспроизвести то, что красиво чувствуешь внутри себя. Он сравнивал себя с немым, который уродливым мычанием хочет сказать любимой женщине о своих чувствах.

Станиславский приходит к выводу на основе своего сценического опыта, что основные недостатки — физическое напряжение, наигрыш, актерский пафос и другие — появляются очень часто потому, что актеры не владеют речью, которая одна может дать то, что нужно, и выразить то, что живет в душе.

На сцене актер нередко глубоко и тонко чувствует, но при передаче своего переживания он до неузнаваемости уродует его грубым воплощением неподготовленного телесного аппарата, — говорил нам Константин Сергеевич, сравнивая при этом такого артиста с прекрасным музыкантом, который принужден играть на испорченном, фальшивом инструменте... Музыкант пытается передать чудные звуки, а фальшивые, дребезжащие струны искажают все, доставляя артисту невыразимую муку. Поэтому, чем сложнее внутренняя «жизнь человеческого духа» изображаемого образа, тем тоньше, непосредственнее, художественнее должно быть воплощение.

Уметь просто и красиво говорить — это целая наука, у которой есть свои непреложные законы.

Все знают, как требователен был Константин Сергеевич к красоте русской речи, как он относился к работе над текстом, добиваясь четкой осмысленности в речи.

Константин Сергеевич говорил, что прежде всего надо установить порядок в произносимых словах, правильно соединить их в группы, или, как некоторые называют, в речевые такты, а для того чтобы сделать это, нужны остановки, или, иначе говоря, логические паузы.

Логические паузы соединяют слова в группы, а группы разъединяют друг от друга.

Константин Сергеевич приводит известный исторический пример, когда от расстановки логической паузы зависела судьба и жизнь человека.

«Простить нельзя сослать в Сибирь». В зависимости от паузы изменяется и смысл фразы. «Простить — нельзя сослать в Сибирь» — пауза после первого слова означает помилование.

Ну, а если паузу поставить после второго слова: «Простить нельзя — сослать в Сибирь» — она означает осуждение и ссылку.

Станиславский рекомендовал в качестве упражнения размечать в любой читаемой книге речевые такты. Это дает навыки, необходимые при работе над ролью. Разбивка и чтение по речевым тактам заставляет актера с большей глубиной анализировать содержание фразы, думать о сути произносимого на сцене, делает речь актера стройной по форме и понятной при передаче.

Для того чтобы овладеть этим, надо знать грамматику, которая определяет правила соединения слов в предложения и, таким образом, придает языку стройный, осмысленный характер.

Взяв в основу правильное грамматическое построение предложения, актер уясняет для себя главную мысль и делит все предложение на речевые такты.

Говоря о паузах, Константин Сергеевич описывает три вида пауз: логическую, психологическую и люфтпаузу (воздушная пауза).

Люфтпауза — самая короткая остановка, необходимая для того, чтобы взять дыхание, но часто она служит и для выделения отдельных слов. Иногда люфтпауза не является даже остановкой, а лишь некоторой задержкой темпа речи.

Логическая пауза дает возможность выявить мысль, заложенную в тексте.

Психологическая пауза дает этой мысли жизнь, то есть при ее помощи актер старается передать подтекст.

Если без логической паузы речь безграмотна, то без психологической она безжизненна.

Станиславский по этому поводу приводил слова одного оратора: «Пусть речь твоя будет сдержанна, а молчание — красноречиво».

Вот такое «красноречивое молчание» и есть психологическая пауза.

В учении об искусстве сценической речи Константин Сергеевич особое внимание уделяет ударениям, или, как он говорил, «акцентуации».

Неправильно поставленное ударение искажает весь смысл фразы, так как ударение должно отметить главное слово в фразе, в такте. В выделяемом главном слове заключена душа фразы, основные моменты самого подтекста.

Часто, — говорил Константин Сергеевич, — актеры забывают, что главное назначение слова — это передача мысли, чувства, представления, образа, понятия и т. д., а это в очень многом зависит от правильно расставленных ударений, выделения главных слов.

Чем яснее для актера то, что он хочет сказать, тем скупее он ставит ударения.

Скупость в расстановке ударений, особенно при тяжелом, длинном тексте с большими предложениями, помогает актеру донести основные мысли.

Приведу пример, как на уроке К. С. Станиславского в студии был разобран небольшой отрывок из «Мертвых душ» Гоголя.

(Обозначение знаков в отрывке: V — речевой такт; курсив — более важные ударения; разрядка — менее важные).

«Приезжий V во всем как-то умел *найти* V и показал в себе V опытного *светского человека*. О чем бы разговор *ни* был, V он всегда умел *поддержать* его: *шла* ли речь о *лошадином заводе*, V он говорил и о *лошадином заводе*; V говорили ли о хороших *собаках*, V и *здесь* он сообщал очень дельные замечания; V трактовали ли касательно следствия, произведенного казенною *палатой*, V — он показал, что ему не безызвестны и *судейские* проделки; V было ли рассуждение о билиардной игре V — и в билиардной *игре* V не давал он промаха; V говорили ли о добродетели, V и о *добродетели* рассуждал он очень хорошо, V даже со слезами на глазах; V об выделке горячего *вина*, V и в горячем *вине* знал он прок; V о таможенных надсмотрщиках и *чиновниках* — V и о *них* он судил так, V как будто бы сам был и *чиновником* и *надсмотрщиком*».

Актер должен прежде всего понять, что Гоголь характеризует в первой фразе Чичикова как светского человека, во второй фразе Гоголь раскрывает это понятие, — в ней Чичиков обнаруживает умение поговорить на любую тему, свое умение блеснуть в непринужденной беседе. Вот здесь-то и нужно разобраться, какие же слова должны быть главными, как расставить ударения, так чтобы дошла мысль Гоголя.

Легкость и находчивость, с какой Чичиков поддерживает светскую беседу, должна стать ключом к интонационному характеру передачи текста.

Надо стараться быть максимально скупым в расстановке ударений, стараться снимать лишние ударения, проверяя себя, дойдет ли смысл, если то или иное ударение будет снято. Очень часто актеры, желая снять лишнее ударение, стараются произнести связующие слова незаметно, проболтать их, думая, что это яснее выделит главные слова. Станиславский говорил, что суетливость всегда только тяжелит речь, а не облегчает ее. Лишь спокойствие и выдержка могут сделать ее легкой.

Надо понять, что необходимо ясно выделить главные слова, а для того чтобы стушевать слова, которые нужны только для общего смысла, надо добиваться неторопливой речи, бескрасочной интонации, минимального количества ударений, выдержки и уверенности •— и тогда речь приобретает необходимую четкость и легкость. Бывают очень сложные предложения (как в приведенном примере из «Мертвых душ»), в которых следует выделить главные, важные слова. Не все слова могут быть одинаково важны. Их следует разделить на более и на менее важные по значению.

Надо суметь расставить так ударения, чтобы получился целый комплекс разных ударений — сильных, средних и слабых.

Константин Сергеевич сравнивал искусство сценической речи с живописью.

Вы знаете, — говорил он нам, — как в живописи передают глубину картины, то есть ее третье измерение. Оно не существует в действительности — в плоской раме с натянутым холстом, на котором пишет художник свое произведение. Но живопись создает иллюзию многих планов. Они точно уходят внутрь, в глубину самого холста, а первый план словно вылезает из рамы вперед на смотрящего.

У нас в речи существует аналогичное явление. Наиболее важное слово ярче всех выделяется и выносится на самый первый звуковой план. Менее важные слова создают ряды более глубоких планов.

Придавая большое значение всем оттенкам ударений, он говорил не только о силе ударений, но и об его качестве и разных оттенках ударений. Слово может быть в фразе выпуклым, если его поставить между двумя паузами, слово можно выделить, если со всех не главных слов снять ударения.

«Между всеми этими выделяемыми и не выделяемыми словами надо найти соотношение, градацию силы, качества ударения и создать из них звуковые планы и перспективу, дающие движение и жизнь фразе.

Вот это гармонически урегулированное соотношение степеней силы ударений, выделяемых отдельных слов мы и имеем в виду, когда говорим о координации.

Так создается гармоническая форма, красивая архитектура фразы».

Борясь с торопливостью речи у актера и считая торопливость основной бедой, мешающей актеру в его сценическом росте, Станиславский находил, что одним из приемов борьбы с бессмысленной торопливостью является изучение интонаций, диктуемых знаками препинания.

Изучая их, Константин Сергеевич говорил о том, что все знаки препинания требуют для себя обязательных голосовых интонаций. Точка, запятая, вопросительный и восклицательный знаки имеют свои, им присущие голосовые фигуры. Если отнять от точки ее завершающее голосовое понижение — не будет понятно, что фраза закончена. Если при вопросительном знаке не будет характерного звукового «кваканья», то слушающий не поймет, что ему задают вопрос.

В этих интонациях есть то воздействие на слушателей, которое обязывает их к определенной реакции. Вопросительная интонационная фигура — к ответу, восклицательная — к сочувствию и одобрению или протесту, две точки — к внимательному восприятию дальнейшей речи и т.д.

Придавая особое смысловое значение запятой, Константин Сергеевич говорил, что перед ней на последнем слоге последнего слова следует «загнуть звук кверху (не ставя ударения, если оно не является логически необходимым). После этого оставьте на некоторое время верхнюю ноту висеть в воздухе. При этом загибе звук переносится снизу вверх, точно предмет с нижней полки на более высокую».

В интонационном свойстве знаков препинания и скрыто как раз то, что может удержать актера от излишней торопливости.

Важно понять, что Константин Сергеевич, говоря об интонации, вкладывает в это слово совершенно определенное содержание, по-новому раскрывающее это широко распространенное понятие.

Он резко восстает против бессмысленных интонаций, которые мы нередко слышим у ряда актеров.

Описывая актеров, которые выводят голосом замысловатые фигуры, он говорил о том, что такие актеры выпевают отдельные буквы, слоги, протягивают их, иногда завывают на них не для того, чтобы действовать и передавать свои переживания, а чтобы показывать голос, чтобы приятно щекотать барабанную перепонку слушателей. Поиски такого качества интонации неминуемо приводят к «самослушанию», что так же вредно и неверно, как актерское самолюбование и самопоказывание на сцене. Интонация в понимании Станиславского возникает из знания законов речи, из стремления точно передать содержание произведения.

Он был неумолим в своих требованиях к актерам, обязывая их изучать эти законы и уметь осуществлять их. Делая упражнения на овладение интонационной фигурой вопросительного знака, он начинал упражнение с простейших вопросов, например: «Который сейчас час?» или «Вы куда пойдете после репетиции?» И не разрешал отвечать, пока не слышал настоящего вопроса.

Вы слышите вопросительный знак? — спрашивал он у присутствующих. — Я не слышу. Я слышу точку, многоточие, точку с запятой, все, что угодно, но это не вопросительный знак! А если я не слышу вопроса, у меня не возникнет желания вам отвечать.

Константин Сергеевич рекомендовал ученикам в качестве упражнений искать в литературных произведениях примеры с точно выраженными интонационными знаками препинания. Помню, с каким терпением он добивался ярко звучащих вопросов в предложениях, взятых из «Войны и мира» Л. Толстого. «Кто они? Зачем они? Что им угодно? И когда все это кончится? — думал Ростов, глядя на переменявшиеся перед ним тени».

Или: «Да вы его видели? — сказал князь Андрей. — Ну, что Бонапарт? Какое впечатление он произвел на вас?»

Или: «Зачем принесли туда ребенка? — подумал в первую секунду князь Андрей». «Ребенок? Какой?.. Зачем там ребенок? Или это родился ребенок?»

Помню, как, работая над овладением интонационной фигуры восклицательного знака, которая должна вызвать реакцию сочувствия, интереса или протеста, Станиславский неоднократно обращал наше внимание на творчество великого художника слова Н. В. Гоголя.

«И слушать не хочу! Чтобы я позволила у себя в комнате лежать отрезанному носу?.. Сухарь поджаристый! Знай умеет только бритвой возить по ремню, а долга своего скоро совсем не в состоянии будет исполнять, потаскушка, негодяй! Чтобы я стала за тебя отвечать полиции?.. Ах ты, пачкун, бревно глупое! Вон его! Вон! Неси куда хочешь! Чтобы я духу его не слыхала!» («Нос»).

Или: «— Кого же выберете теперь в кошевые? — сказали старшины.

Кукубенка выбрать! — кричала часть.

Не хотим Кукубенка! — кричала другая. — Рано ему, еще молоко на губах не обсохло!

Шило пусть будет атаманом! — кричали одни. — Шила посадить в кошевые!

В спину тебе шило! — кричала с бранью толпа. — Что он за козак, когда проворовался, собачий сын, как татарин? К черту в мешок пьяницу Шила» («Тарас Бульба»).

Станиславский терпеливо и упорно воспитывал в своих учениках понимание того, какое значение имеет запятая в речи.

Полюбите запятую, — постоянно говорил Станиславский, — именно в ней вы можете заставить себя слушать. Он сравнивал запятую с поднятой для предупреждения рукой, заставляющей слушателей терпеливо ждать продолжения недоконченной фразы.

Самое главное, — говорил Константин Сергеевич, — поверить тому, что после звукового загиба запятой слушающие непременно будут терпеливо ждать продолжения и завершения начатой фразы, а тогда не для чего будет торопиться. Умение пользоваться запятой не только успокоит актера, оно даст ему подлинную радость, когда он сможет при длинной фразе загнуть интонационную линию перед запятой и уверенно ждать, зная наверняка, что никто его не прервет и не заторопит. Работе над запятой Станиславский отдавал исключительно много времени. Он сам владел ею в совершенстве, поражая нас удивительной легкостью, которую он умел придавать самым сложным предложениям. Помню, как он подчеркивал движением руки вверх интонационное повышение голоса при соблюдении запятой в длинной фразе, как радовался тому, что слушающие с интересом ждали продолжения мысли.

Послушайте, как звучит запятая в предложении у Тургенева, — говорил Станиславский: «Я спал дурно и на другое утро встал рано, привязал походную котомочку за спину и, объявив своей хозяйке, чтобы она не ждала меня к ночи, отправился пешком в горы, вверх по течению реки, на которой лежит городок З.» («Ася»).

Или у Горького:

«Чувствуя себя как во сне, Самгин смотрел вдаль, где среди голубоватых комов снега видны были черные бугорки изб, горел костер, освещающая белую стену церкви, красные пятна окон и раскачивающая золотую луковицу колокольни» («Жизнь Клима Самгина»).

Или у Чехова:

«Никто порядков настоящих не знает, во всем селе только я один, можно сказать, ваше высочордие, знаю, как обходиться с людьми простого звания, и, ваше высочордие, я могу все понимать» («Унтер Пришибеев»).

Развивая свои требования в области интонационного богатства речи, Станиславский подчеркивал, что для того, чтобы актер мог овладеть любым интонационным рисунком, нужно в первую очередь владеть своим голосом. Константин Сергеевич любил повторять, что актер часто не чувствует, как его интонация напоминает граммофон, мембрана которого крутится по одному и тому же месту.

Наблюдайте, в жизни вы не встретите двух слогов на одной и той же ноте, — неоднократно повторял он. — Актеры же в большинстве случаев ищут силу речи в физическом напряжении.

Вот как оценивает Станиславский актеров, пытающихся добиться сценического эффекта прямолинейными приемами:

«Они стискивают кулаки и пыжата всем телом, деревенеют, доходят до судорог ради усиления воздействия на зрителей. Благодаря такому приему их голос выдавливается из речевого аппарата, вот так, с таким же напором, с каким я сейчас толкаю вас вперед по горизонтальной линии и». Называя это на актерском языке «играть на вольтаже» (на напряжении), он говорил, что такой прием суживает голосовой диапазон и приводит лишь к хрипу и крику.

Станиславский описывает урок, на котором он предлагает ученику (от лица которого и ведется рассказ) проверить на себе бессмысленность попыток найти силу речи в мускульном напряжении.

Для этого он просит его сказать со всей доступной ему физической силой фразу: «Я не могу больше выносить этого!!»

Ученик выполняет задание.

«— Мало, мало, сильней! — командовал Торцов.

Я повторил и усилил звук голоса, насколько мог.

Еще, еще сильнее! — понукал меня Торцов.— Не расширяйте голосового диапазона!

Я повиновался. Физическое напряжение вызвало спазму: горло сжалось, диапазон сокращался до терции, по впечатлению силы не получалось.

Используя все возможности, мне пришлось при новом понукании Торцова прибегнуть к простому крику.

Получился ужасный голос удавленника».

Торцов-Станиславский предлагает ученику другой, противоположный прием полного ослабления мышц голосового аппарата, при котором снимается всякое напряжение. Он предлагает заменить силу звука шириной его:

«...скажите мне ту же фразу, но на самой широкой голосовой тесситуре и притом с хорошо оправданной интонацией. Для этого нафантазируйте волнующие вас предлагаемые обстоятельства».

Ученику, освободившемуся от напряжения, удастся выполнить упражнение, но Станиславский предлагает ему еще раз повторить его, расширяя с каждым разом все больше голосовую тесситуру, доводя диапазон голоса до полной октавы. При каждом повторении задания Станиславский неукоснительно напоминает о необходимости создавать в своем воображении все новые, все более интересные предлагаемые обстоятельства.

Удовлетворенный результатом упражнений, Торцов-Станиславский делает вывод: «Вышло сильно, не громко и без всякой потуги. Вот что сделало движение звука вверх, вниз, так сказать, по вертикальному направлению, без всякого «вольтажа», то есть без нажима по горизонтальной линии, как это было в предыдущем опыте».

Приведенный пример типичен для Станиславского-педагога. Он часто говорил, что ученик лучше всего усваивает правильный прием, когда он ему дается после того, как он на себе практически проверил пагубность распространенных дурных приемов.

Он неоднократно заставлял учеников напрягаться, чтобы они сейчас же на себе проверили разницу сценического самочувствия, возникшую после освобождения мышц.

В занятиях по речи он прибегал к таким педагогическим приемам особенно часто. Может быть, оттого, что считал сценическую речь наиболее сложным участком нашего искусства.

Интересно в приведенном примере и то, что, требуя от учеников выполнения, казалось бы, сугубо технологического упражнения, Станиславский подчеркивает, что его можно сделать хорошо, при условии если ученик нафантазирует волнующие его предлагаемые обстоятельства для осуществления предложенного задания.

Константин Сергеевич воспринимал искусство речи как искусство не менее сложное, чем искусство пения. Недаром он так часто говорил: хорошо сказанное слово — уже пение, а хорошо спетая фраза — уже речь.

Станиславский страстно хотел привить актерам мысль о том, что сценическая речь — искусство, требующее огромного труда, что надо изучать, как он говорил, «секреты речевой техники». Только ежедневный, систематический труд может привести актера к овладению законами речи настолько, что для него станет невозможным не соблюдать эти законы.

Большое место в учении о сценической речи занимают у Станиславского вопросы, связанные с перспективой речи. Он пишет о том, что обыкновенно, говоря о перспективе речи, имеют в виду только логическую перспективу.

Расширяя круг вопросов, связанных с этой проблемой, он говорит:

- «1) о перспективе передаваемой мысли (та же логическая перспектива),
- 2) о перспективе переживаемого чувства и
- 3) о художественной перспективе, искусно раскладывающей по планам краски, иллюстрирующие рассказ, повествование или монолог» *.

Ставя вопрос именно так Константин Сергеевич подчеркивает, что творческая природа художника не может выразить себя только в логике передаваемой мысли.

Овладевая логической перспективой, артист, естественно, вовлекает в этот процесс весь комплекс творческих задач, помогающих ему воплотить художественное произведение. Логика мысли в передаче рассказа или монолога мертва, если актер не способен передать эмоциональную сущность произведения, не способен найти многообразие красок, приспособлений, раскрывающих авторский замысел.

Но надо твердо помнить, что ни перспектива передачи сложного чувства, ни перспектива художественного распределения выразительных средств не могут органически возникнуть, если актер не овладел логикой и последовательностью развиваемой мысли, которая непременно должна стремиться к своей основной цели.

Поэтому так необыкновенно важно делать верные ударения в фразе. Актер, не умеющий правильно выделить ударные слова, не сможет передать точный смысл фразы, которая является звеном смыслового развития текста. Актер, не изучающий авторского синтаксиса, пройдет мимо указаний писателя.

Но главным в овладении перспективой передаваемой мысли является умение пронести основную мысль через цепь слагающих ее фраз.

Так же как Константин Сергеевич боролся с игранном в роли отдельного эпизода, перспективно не связанного с развитием дальнейшего действия, он боролся с неумением актера ощущать перспективность в речи.

Почему вы поставили точку? Разве тут кончилась мысль? — недоуменно обрывал он ученика.

Константин Сергеевич, — робко отвечал студент, — автор поставил здесь точку.

Точка точке рознь, об этом никогда нельзя забывать в сценической речи, — отвечал Станиславский.

Он часто напоминал нам известное выражение Б. Шоу о том, что письменное искусство, несмотря на всю свою грамматическую разработанность, не в состоянии передать интонацию, что существуют десятки способов сказать «да» и десятки способов сказать «нет», но только один способ это написать.

Слова Шоу Станиславский приводил для того, чтобы актеры понимали, какое многообразие, какое количество оттенков заложено в умении использовать тот или иной синтаксический знак.

Вам надо разобраться, почему автор поставил здесь точку, а не точку с запятой и не многоточие, — говорил он. — Может быть, он хочет особо подчеркнуть эту мысль, может быть, ему нужно выделить следующую мысль и поэтому он подготавливает себе эту возможность.

Вы должны знать интонационный рисунок знаков препинания и пользоваться ими для выражения целой мысли. Только тогда, когда вы продумаете, проанализируете весь кусок в целом и перед вами откроется далекая, красивая, манящая к себе перспектива, ваша речь станет, так сказать, дальноручкой, а не близоручкой, как сейчас. Тогда вы сможете говорить не отдельные фразы, слова, а целую мысль.

Представьте себе, что вы читаете в первый раз какую-нибудь книгу. Вы не знаете, как автор будет развивать свою мысль. В таком процессе отсутствует перспектива, вы воспринимаете в читаемом только ближайшие слова, фразы. Автор ведет вас за собой и постепенно раскрывает вам свою перспективу.

В нашем искусстве актер не может обойтись без перспективы и без конечной цели, без сверхзадачи; ведь в противном случае он не сможет заставить себя слушать. А если вы будете кончать мысли на каждой фразе, о какой же перспективе речи можно говорить? Вот когда вы кончите мысль, тогда поставите такую точку, чтобы я понял, что вы действительно завершили мысль.

Представьте себе образно, о какой точке в конце целой цепи мыслей я говорю. Вообразите, что мы вскарабкались на самую высокую скалу над бездонным обрывом, взяли тяжелый камень и шваркнули его вниз, на самое дно. Вот так надо учиться ставить точки при завершении мысли.

Возьмем пример из пьесы А. Н. Островского «Без вины виноватые» и проследим на монологе одного из действующих лиц пьесы — Нила Стратоновича Дудукина — закон перспективы.

В город приехала известная актриса Елена Ивановна Кручинина. Ей рассказали о скандале, в котором обвиняют артиста Незнамова. Ему грозит беда. Губернатор собирается выслать его из города. Незнамов ведет себя вызывающе, «да и паспорт у него не в исправности». Кручинина решила вмешаться в судьбу молодого актера и обратилась к губернатору с просьбой помочь Незнамову. Губернатор обещал. Кручинина возвращается домой после визита к губернатору и, застав у себя Дудукина, просит его рассказать, что из себя представляет Незнамов. Дудукин начинает свой рассказ:

«Я изложу вам краткую биографию его, как он мне сам передавал». (Здесь Островский ставит первую точку, имея, по-видимому, в виду маленькую паузу, в которой Дудукин вспоминает все то, о чем ему говорил Незнамов.)

«Ни отца, ни матери он не помнит и не знает, рос и воспитывался он где-то далеко, чуть не на границах Сибири, в доме каких-то бездетных, но достаточных супругов из мира чиновников, которых долгое время считал за родителей». (Вторая точка. По «закону градации» то или иное тонирование точки зависит от места, занимаемого фразой во всем исполняемом отрывке. Мы понимаем, что рассказ о Незнамове только начинается, что Дудукину хочется передать Кручининой самые ранние, детские воспоминания Незнамова, следовательно, точка здесь является лишь маленьким акцентом по поводу того, что в те далекие времена Незнамову жилось хорошо,— он считал тогда, что у него есть отец и мать.)

Его любили, с ним обращались хорошо, хотя не без того, чтобы под сердитую руку не попрекнуть его незаконным происхождением». (Здесь точка совсем мягкая, так как последующая фраза разъясняет предыдущую.)

«Разумеется, он их слов не понимал и разобрал их значение только впоследствии». (Здесь точка несколько более длительная, так как само слово «впоследствии» вызывает у Дудукина картину будущего Незнамова, которое он собирается постепенно и обстоятельно приоткрыть Кручининой.)

«Его даже учили: он бегал в какой-то дешевенький пансион и получил порядочное для провинциального артиста образование». (Эта точка еще более содержательная, несмотря на то, что последняя фраза только дополняет уже сказанное о том, что Незнамову жилось неплохо, но главным образом она подготавливает последующую важную мысль.)

«Так он прожил лет до пятнадцати, потом начались страдания, о которых он без ужаса вспомнить не может». (Эта точка ближе, пожалуй, к двоеточию, так как с этого момента Дудукин начинает горькую повесть о страданиях Незнамова.)

«Чиновник умер, а вдова его вышла замуж за отставного землемера, пошло бесконечное пьянство, ссоры и драки, в которых прежде всего доставалось ему». (Легкая, совсем легкая точка для того, чтобы в дальнейшей фразе раскрыть, что значит «доставалось ему».)

«Его прогнали в кухню и кормили вместе с прислугой; часто по ночам его выталкивали из дому, и ему приходилось ночевать под открытым небом». (Здесь точка легкая, но она все же более значительная, чем предыдущая,— Дудукин в следующей фразе касается уже того, как реагировал Незнамов на несправедливые обиды.)

«А иногда от брани и побоев он сам уходил и пропадал по неделе, проживал кой-где с поденщиками, нищими и всякими бродягами, и с этого времени, кроме позорной брани, он уж никаких других слов не слышал от людей». (Точка, которая нужна для того, чтобы выделить очень важную фразу, характеризующую внутренний мир Незнамова.)

«В такой жизни он озлобился и одичал до того, что стал кусаться как зверь». (Точка в достаточной степени длительная, так как она обозначает завершение какого-то этапа в жизни Незнамова, но все же эта точка таит в себе и продолжение повествования. Дудукин как бы готовится к тому, чтобы подойти к самому главному в рассказе.)

«Наконец в одно прекрасное утро его из дому совсем выгнали; тогда он пристал к какой-то бродячей труппе и переехал с ней в другой город». (Точка, которая звучит, как многоточие, как неоконченная фраза. Она как бы возбуждает интерес к тому, как же сложилась жизнь Незнамова на новом поприще — в театре... А вот и ответ.)

«Оттуда его, за неимением законного вида, отправили по этапу на место жительства». (Точка, которая выделяет главное событие в жизни Незнамова. У него нет «законного вида», он не равный член общества, он зависит от прихоти полиции... Но все же это не финальная точка, рассказ продолжается. В предыдущей фразе Дудукин упомянул только о первом ударе, о начале незнамовских «путешествий по этапу». Только в последующей фразе он завершает свой рассказ.)

«Документы его оказались затерянными; волочили, волочили его, наконец выдали какую-то копию с явочного прошения, с которой он и стал переезжать с антрепренерами из города в город, под вечным страхом, что каждую минуту полиция может препроводить его на родину». (Вот, наконец, завершающая рассказ точка, после которой ни партнер, ни

зритель не должны ждать продолжения фразы. Она закончена, она интонационно «положена на дно».)

Возьмем еще один пример. Одно из замечательных мест из «Грозы» А. Н. Островского — монолог Катерины в пятом действии.

Предыдущее действие кончилось «покаянием» Катерины. Гроза, разговоры напуганных обывателей о том, что такая гроза даром не пройдет, что кого-нибудь убьет... Появление Барыни, ее пророчество, обращенное к Катерине: «Куда прячешься, глупая! От бога-то не уйдешь! Все в огне гореть будете в неугасимом!» Все это довело экзальтированную Катерину до состояния, когда чувство вины перед мужем, чувство своей греховности стали так нестерпимы, что вылились в страстный, покаянный монолог.

«Ах! Умираю!.. Ах! Ад! Ад! Геенна огненная!.. Все сердце изорвалось! Не могу я больше терпеть! Матушка! Тихон! Грешна я перед богом и перед вами! Не я ли клялась тебе, что не взгляну ни на кого без тебя! Помнишь, помнишь! А знаешь ли, что я, беспутная, без тебя делала! В первую же ночь я ушла из дому... И все-то десять ночей я гуляла... С Борисом Григоричем».

А в начале пятого акта из разговора Тихона Кабанова с Кулагиным мы узнаем, что Тихон боится, как бы Катерина «с тоски-то на себя руки не наложила! Уж так тоскует, так тоскует, что ах! На нее-то глядя, сердце рвется».

И вот «выходит Катерина и тихо идет по сцене». Островский в своих примечаниях пишет о Катерине: «Весь монолог и все следующие сцены говорит, растягивая и повторяя слова, задумчиво и как будто в забытьи».

Островский точно определяет и физическое самочувствие Катерины («как будто в забытьи») и предлагает удивительно тонкую речевую характеристику («задумчиво... растягивая и повторяя слова»).

Талант писателя здесь сказывается не только в том, что он находит замечательные слова, выражающие бесконечную тоску Катерины, но он слышит, как она говорит, он слышит ее интонации, поэтому так выразителен синтаксис монолога, так интересны его знаки препинания, так удивительно ярка его перспектива.

И исполнительнице роли Катерины надо не только разобраться в предлагаемых обстоятельствах роли, в событиях и действиях, предшествующих данному сценическому моменту; ей надо не только понять всепоглощающее чувство любви Катерины к Борису, понять, что такое муки совести Катерины, понять, как бесконечно одинока ее героиня среди окружающих ее людей; ей надо раскрыть для себя, что это значит быть «как будто в забытьи»; ей надо понять, что Островский построил монолог так, что Катерина сосредоточена всеми силами своей души на одном: только бы хоть разок еще увидеть Бориса, сказать ему, как он дорог ей, проститься с ним, а там уж и смерть не так страшна.

Исполнительнице роли надо понять, почему Островскому слышалось, что Катерина говорит «задумчиво... растягивая и повторяя слова». А для этого надо изучить не только содержание, но и интонационную выразительность, которой так блестяще пользовался Островский, умевший не только индивидуализировать речь каждого действующего лица, но и передавать словом, знаком, паузой, повтором самые тонкие движения души своих героев.

Обратимся к монологу Катерины.

«Катерина (*одна*). Нет, нигде нет! Что-то он теперь, бедный, делает? Мне только проститься с ним, а там... а там хоть умирать. За что я его в беду ввела? Ведь мне не легче от этого! Погибать бы мне одной! А то себя погубила, его погубила, себе бесчестье, ему вечный покор! Да! Себе бесчестье, ему вечный покор. (*Молчание.*) вспомнить бы мне, что он говорил-то? Как он жалел-то меня? Какие слова-то говорил? (*Берет себя за голову.*) Не помню, все забыла. Ночи, ночи мне тяжелы! Все пойдут спать, и я пойду; всем ничего, а мне как в могилу. Так страшно в потемках! Шум какой-то делается, и поют, точно кого хоронят; только так тихо, чуть слышно, далеко, далеко от меня... Свету-то так рада сделаешься! А вставать не хочется, опять те же люди, те же разговоры, та же мука. Зачем они так смотрят на меня? Отчего это нынче не убивают? Зачем так сделали? Прежде, говорят, убивали. Взять бы, да и бросили меня в Волгу; я бы рада была. «Казнить-то тебя, говорят, так с тебя грех снимется, а ты живи да мучайся своим грехом». Да уж измучилась я! Долго ль еще мне

мучиться!.. Для чего мне теперь жить, ну для чего? Ничего мне не надо, ничего мне не мило, и свет божий не мил! — а смерть не приходит. Ты ее кличешь, а она не приходит. Что ни увижу, что ни услышу, только тут (*показывая на сердце*) больно. Еще кабы с ним жить, может быть, радость бы какую-нибудь я и видела... Что ж: уж все равно, уж душу свою я ведь погубила. Как мне по нем скучно! Ах, как мне по нем скучно! Уж коли не увижу я тебя, так хоть услышь ты меня издали! Ветры буйные, перенесите вы ему мою печаль-тоску! Батюшки, скучно мне, скучно! (*Подходит к берегу и громко, во весь голос.*) Радость моя! жизнь моя, душа моя, люблю тебя! Откликнись! (*Плачет.*)»

Если мы, хотя бы частично, разберем характерные для данного монолога знаки препинания, мы увидим, что здесь преобладает восклицательный знак. Островский использует его в этом монологе девятнадцать раз. Можно ли пройти мимо этого? Можно ли не увидеть, что такое количество восклицательных знаков обязывает, с одной стороны, к определенной интенсивности внутренней жизни, с другой — к изучению постепенного нарастания интонационной выразительности восклицательного знака, к изучению законов художественной перспективы.

Сравним восклицательный знак после первой фразы Катерины: «Нет, нигде нет!», который означает отказ от поисков Бориса, горькую ясность своего одиночества, с восклицательными знаками финальных реплик монолога: «Как мне по нем скучно! Ах, как мне по нем скучно! Уж коли не увижу я тебя, так хоть услышь ты меня издали! Ветры буйные, перенесите вы ему мою печаль-тоску! Батюшки, скучно мне, скучно! (*Подходит к берегу и громко, во весь голос.*) Радость моя! жизнь моя, душа моя, люблю тебя! Откликнись! (*Плачет.*)»

Разве в этих восклицательных знаках есть хотя бы капелька покорности? Нет, здесь протест, бунт непокоренного человека! Интересны в этом монологе и вопросительные знаки. Их девять. Они интересны тем, что это все вопросы, которые Катерина сама себе задает и пытается на них ответить. Эти вопросы не дают ей покоя, но степень глубины их разная.

Первая группа вопросов относится к Борису: «Что-то он теперь, бедный, делает?.. За что я его в беду ввела?.. Вспомнить бы мне, что он говорил-то? Как он жалел-то меня? Какие слова-то говорил?»

И чем активнее будут вопросы, тем страшнее прозвучит ответ: «Не помню, все забыла».

Остается в жизни одно: «опять те же люди, те же разговоры, та же мука».

И тут возникает вторая группа вопросов: «Зачем они так смотрят на меня? Отчего это нынче не убивают? Зачем так сделали?.. Для чего мне теперь жить, ну для чего?» Ответ найден. Путь один. Смерть.

В этом монологе нет больше знаков вопроса. Точки, многоточие, восклицательные знаки... Случайность? Нет! Глубокая органическая связь формы и содержания, которая всегда поражает в истинном произведении искусства.

Мне хочется еще раз подчеркнуть, что технологические проблемы речи должны быть поставлены перед исполнителями уже в первый период работы над ролью, в период «действенного анализа». Когда исполнитель роли Дудукина или исполнительница роли Катерины на первоначальном этапе работы, создавая свою киноленту видений, свой иллюстрированный подтекст,— пользуются еще собственными словами.

После такого этюда, проверяя по тексту, насколько точно исполнители коснулись той или иной темы, насколько верно их отношение к передаваемым ими мыслям или фактам, я всегда останавливаю внимание актеров на стилевых особенностях лексики автора.

Восклицательные знаки в монологе Катерины, рассказ

Дудукина, который не прерывается ни единым вопросом Кручининой. то есть течет беспрерывно, захватывая разнообразные подробности о жизни, о личности Незнамова,— это все помогающие нам ходы для раскрытия существа произведения.

А в период завершения работы мы обязаны научиться говорить так, как этого требует от нас автор. Несоблюдение знаков препинания, перестановка слов в фразе подобно тому, как если бы мы пушкинские стихи

«Буря мглою небо кроет,
Вихри снежные крутя;

То, как зверь, она завоет.

То заплачет, как дитя...» —

считали бы возможным говорить прозой.

У нас до сих пор, к сожалению, бытует еще точка зрения, что Станиславский не обращал должного внимания на форму и технику сценической речи. Ведь только из-за недооценки этого огромного раздела системы мы сейчас должны признаться, что речь на сцене — самый отстающий участок психотехники большинства наших актеров.

У целого ряда актеров существует путаный ритм в речи. Перемена ритма возникает без всякого внутреннего повода, ритм иногда меняется в одной и той же фразе. Часто одна половина предложения произносится нарочито замедленно, другая — почти скороговоркой. Иногда мы встречаемся с путаным ритмом даже в отдельных словах, когда актер произносит скороговоркой первую половину слова и для большей значительности растягивает вторую.

«У многих актеров,— пишет Станиславский,— небрежных к языку и невнимательных к слову, благодаря бессмысленной торопливости речи просыпание концов доходит до полного недоговаривания и обрывания слов и фраз».

Можно ли говорить о том, что чисто техническим замечанием: «Не торопитесь!» — возможно добиться у ученика или актера нужных результатов? Конечно, нет. И было бы наивно думать, что есть такие режиссеры и педагоги, которые в каждом отдельном случае не напоминали бы молодому актеру о том, что не следует торопиться. Но для того чтобы ставить те высокие требования в области речевой техники, которые ставил перед актерами и учениками Константин Сергеевич, нам надо уметь понять органическую связь словесного действия со всеми элементами системы Станиславского.

«Наша беда в том, что у многих актеров не выработаны очень важные элементы речи: с одной стороны, ее плавность, медленная, звучная слиянность, и, с другой стороны — быстрота, легкое, четкое и чеканное произнесение слов», — пишет Станиславский.

В большинстве случаев мы слышим на сцене неестественно долгие паузы, а слова между паузами проговариваются необыкновенно быстро, в то время как нам надо добиваться непрерывной звуковой кантилены, которая бы тянулась и пела,— только тогда мы добьемся выразительной медленной речи. Но еще реже актеры владеют хорошей скороговоркой, четкой и ясной по дикции, по орфоэпии и, главное, по передаче мысли.

В своих практических занятиях Константин Сергеевич заставлял учеников читать очень медленно, добиваясь «слиянности» слов в речевых тактах, требуя обязательного внутреннего оправдания такой медленной речи и говоря о том, что актер не имеет права выйти на сцену, не выработав медленной, плавной речи.

Скороговорку Станиславский предлагал вырабатывать через очень медленную, преувеличенно четкую речь. «От долгого и многократного повторения одних и тех же слов,— пишет он,— речевой аппарат налаживается настолько, что приучается выполнять ту же работу в самом быстром темпе. Это требует постоянных упражнений, и вам необходимо их делать, так как сценическая речь не может обойтись без скороговорок».

Я коснулась только небольшой части проблем, связанных с искусством сценической речи. Мне хотелось подчеркнуть, что Станиславский искал все более тонких путей в подходе к тексту, к проникновению в него и вместе с тем жестоко боролся с теми, кто считал, что «стоит только верно почувствовать, и тогда все само собой и произойдет — текст прозвучит естественно и органично».

Станиславский с каждым годом все настойчивее требовал изучения законов речи, требовал постоянной тренировки, специальной работы над текстом.

Но как только кто-нибудь отрывал работу над словом от внутреннего его содержания, Константин Сергеевич властно напоминал о главном в словесном действии. О том, что слова, написанные автором, мертвы, если они не согреты внутренним переживанием исполнителя. Он не уставал повторять, что каждый актер должен помнить, что в момент творчества слова — от поэта, подтекст — от артиста, что если бы было иначе, зритель не стремился бы в театр, чтобы смотреть артистов, а предпочел бы, сидя дома, читать пьесу.

Станиславский писал: «Артист должен создавать музыку своего чувства на текст пьесы и научиться петь эту музыку чувства словами роли. Когда мы услышим мелодию живой

души, только тогда мы в полной мере оценим по достоинству и красоту текста и то, что он в себе скрывает».

ТВОРЧЕСКАЯ АТМОСФЕРА

Работая методом действенного анализа, особенно важно, чтобы учащиеся поняли плодотворность этого метода и создали необходимую творческую атмосферу репетиций. Этюдные репетиции могут вначале вызвать у некоторых товарищей либо смущение, либо преувеличенную развязность, а у наблюдающих товарищей ироническое отношение, а не творческую товарищескую заинтересованность. Не вовремя брошенная со стороны реплика, смешок, перешептывание могут надолго выбить репетирующих из нужного творческого самочувствия, нанести непоправимый вред. Исполнитель этюда может потерять веру в то, что он делает, а потеряв веру, он неминуемо пойдет по линии изображения, по линии наигрыша.

Глубокая заинтересованность каждого из участников в исполняемом упражнении, этюде — это и есть та творческая атмосфера, без которой невозможен путь к искусству.

Весь сложный творческий процесс создания актером образа — это не только репетиция с руководителем и товарищами. Этот процесс не вмещается только в рамки репетиций. Актер, готовящий роль, должен быть целиком захвачен ею на всем протяжении работы над пьесой.

Станиславский часто употреблял выражение, чрезвычайно близкое по аналогии «быть беременным ролью». Актер, как мать вынашивает ребенка, — вынашивает в себе образ. Он в течение всего процесса работы над ролью не расстается с мыслями о ней. Он и дома, и в метро, и на улице, и в любое свободное время ищет ответов на те многочисленные вопросы, которые поставлены перед ним драматургом.

Каждый из нас знает, как часто полюбившийся мотив песенки неотступно преследует нас, от него иногда невозможно отвязаться, и поешь ею без конца. Так должно быть и с ролью. Она должна неотступно быть с актером — он обязан быть одержим ею. И какое громадное творческое счастье испытывает актер, когда еще неясные черты полюбившегося героя, которого ему надлежит создать, всплывают в его сознании, когда он озаряется неожиданно для самого себя видением новых черт характера, когда для него открывается весь строй мыслей и поступков создаваемого им образа.

И вот когда актер пришел на репетицию и принес результат этой большой внутренней работы, руководителю и товарищам необходимо с особой осторожностью и чуткостью отнестись к рождению этого нового человека. А это возможно только тогда, когда на репетиции существует подлинно творческая атмосфера.

Много ли молодых актеров могут похвастаться такой одержимостью ролью, такой титанической работой, какую проделывали прославленные мастера нашей сцены, когда создавали роли, принесшие им признание и славу?

И с каким трепетом и преклонением я думаю о тех мастерах, которые, создав уже незабываемые образы в спектаклях, продолжают жить мыслями о них. Не могу удержаться, чтобы не привести один из особенно дорогих мне примеров.

Много лет назад мне привелось быть в Ялте, где отдыхала О. Л. Книппер-Чехова. Я навестила ее. Она лежала в постели осунувшаяся, бледная, еще не оправившаяся после тяжелой болезни. Я не успела войти, как она сказала мне: «Вы знаете, мне запретили читать, так лежу и все думаю о Маше».

Я не сразу даже поняла, о какой это Маше она говорит. Оказалось, что она говорит об одной из своих блестящих ролей, о Маше из «Трех сестер» А. П. Чехова. Она рассказывала мне о ней, как о человеке безгранично близком, раскрывала ее внутренний мир с удивительной глубиной и тонкостью. Она мысленно проживала целые сцены, изредка произнося отдельные реплики. Я ушла потрясенная этой творческой памятью большого художника, потрясенная тем, что Ольга Леонардовна сохранила такую живую непосредственную связь с созданной ролью.

Нужно ли что-либо добавлять к сказанному? Если созданная роль оставляет такой глубокий след в памяти, то как надо любить и лелеять еще вынашиваемую роль!

Я не могу отделить любовь к роли, творческую одержимость в период рождения образа от той творческой атмосферы, которая окружала актера и в процессе создания и в процессе

воплощения роли. Но если до сих пор я говорила об атмосфере репетиционной, то не менее важно поговорить и об атмосфере закулисной во время спектакля.

Как мне знакомо то необычайное волнение и возбуждение, которое сопровождает каждый спектакль, и как мне, к сожалению, знакомо, сколь много отрицательных, прямо противоположных явлений иногда сопровождает спектакль. Мы должны стремиться к созданию творческой атмосферы, мы должны отметить то, что мешает нам в творческом процессе создания спектакля и воплощения его.

Творческая атмосфера — это один из могучих факторов в нашем искусстве, и мы должны помнить, что создать рабочую атмосферу необычайно трудно. Это не в состоянии сделать один руководитель — создать ее может только коллектив. Разрушить же ее, к сожалению, может любой человек. Достаточно одному скептически настроенному человеку посмеяться над серьезно работающими товарищами, и этот микроб неверия начинает разъедать здоровый организм.

Много примеров можно привести из практики работы разных театров и в первую очередь театра, где царил дух высокой требовательности ко всей окружающей актера творческой атмосфере, театра, где была впервые сформулирована система психотехники творчества актера, театра, созданного нашими учителями К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко.

Всем известно, как путем огромной энергии, требовательности к себе, к актерам, ко всем техническим цехам Станиславский и Немирович-Данченко создали в Художественном театре ту удивительную атмосферу, которая стала предметом изучения театров всего мира.

Мне хочется рассказать о закулисной атмосфере во время спектакля «Вишневый сад», в котором я многие годы играла Шарлотту.

Несмотря на то, что пьеса начинается с большой сцены между Лопахиным, Дуняшей, а потом Епиходовым, все занятые в «приезде» — то есть Раневская, Гаев, Аня, Пищик, Варя, Шарлотта (а в период моих первых спектаклей это были О. Л. Книппер-Чехова, В. И. Качалов, Л. М. Коренева) — сидели до открытия занавеса на скамейке в ожидании своего выхода. После слов Лопехина — Леонидова: «Вот, кажется, и едут...» — всегда один и тот же бутафор проходил с противоположной стороны сцены, держа в руках кожаные ошейники, обшитые бубенцами-колокольчиками, и ритмично встряхивал ими, усиливая звук бубенцов, приближаясь к нам. Как только раздавался звон колокольчиков, все занятые в «приезде» уходили в глубь сцены, чтобы оттуда, разговаривая, выйти, принося с собой оживление приезда.

На примере этой сцены, которую зритель воспринимал на слух, я на всю жизнь восприняла, какими тонкими средствами Станиславский добивался того, что зрители верили в правду происходящего. Для «стариков», игравших много-много лет «Вишневый сад», по-видимому, в плоть и кровь вошла эта закулисная сцена. И каждый раз она игралась ими совершенно так же, как если бы шла при открытом занавесе. Книппер-Чехова уже за кулисами была именно в том удивительно приподнятом состоянии, при котором казались совершенно естественными почти одновременные и смех, и слезы, и слова: «Детская, наша детская...»

С необычайной легкостью, достигнутой, конечно, громадным трудом, все участники сцены после первых же звуков колокольчиков включались в это удивительное самочувствие людей, приехавших на родину, не спавших ночь, людей, которым зябко от утренней сырости весеннего воздуха, возбужденных и радостью возвращения, и острой горечью утрат, и ощущением нелепо сложившейся жизни.

Поражала меня и атмосфера, царившая на «скамейке» еще до момента начала «закулисного приезда». Книппер, Качалов, Тарханов, Коренева приходили, садились, здоровались друг с другом, даже перебрасывались иногда фразами, не имевшими отношения к спектаклю, но вместе с тем это были уже не Книппер, не Качалов, не Тарханов и Коренева, а Раневская, Гаев, Фирс, Варя.

В этом умении существовать в зерне образа была огромная сила Художественного театра. К великому сожалению, наша молодежь не верит, что зерно образа — тончайшая

перестройка всей нервной системы — не дается так легко и просто и что нельзя, болтая за кулисами бог знает о чем, сразу овладеть всем комплексом изображаемой личности.

Мне вспоминается еще другой момент ожидания выхода. Второй акт начинается со сцены Дуняши, Яшки, Епиходова и Шарлотты, потом Шарлотта уходит, но у нее есть еще один проход, так что, уйдя со сцены, я опять садилась на «скамеечку». Через несколько минут после Шарлотты уходил со сцены Москвин — Епиходов. «Я знаю, что мне делать с моим револьвером», — произносил он предупреждающе-трагически, и мы слышали, как каждый раз эту фразу зрители встречали гомерическим смехом. Потом Москвин проходил по мостику за кулисы, мимо нас и дальше по сцене, к себе в уборную, с таким же удрученным, обиженным лицом. Эта чуть-чуть преувеличенная серьезность была одной из сторон громадного комического таланта Москвина. К нему подходил бутафор, Москвин отдавал ему гитару, но лицо его не менялось. И каждый раз я думала: когда же он «стирает» с лица это удивительное выражение? В какой момент трагически-глупые, пытающиеся осмыслить непосильную задачу глаза Епиходова становятся знакомыми москвинскими глазами? И что заставляет Москвина после своей сцены, будучи уже за кулисами, все еще быть Епиходовым? Уже потом я поняла, что это и есть искусство, когда артисту, зараженному мыслями и чувствами героя, не так-то просто сбросить с себя все это.

Но такое искусство не приходит сразу. Оно требует огромного напряжения сил.

«Труд театра! — писал Вл. И. Немирович-Данченко. — Вот что мы, люди театра, любим больше всего на свете. Труд упорный, настойчивый, многоликий, наполняющий все закулисы сверху донизу, от колосников над сценой до люка под сценой: труд актера над ролью; а что это значит? Это значит — над самим собой, над своими данными, нервами, памятью, над своими привычками...».

Мне кажется, что эти слова имеют огромное значение.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ .

Наша книга в основном была посвящена новому приему работы, который Станиславский открыл в последние годы жизни. Практика моей собственной работы доказала мне его большое преимущество, огромный творческий импульс, заложенный в нем, который в результате облегчает работу актера над ролью и пьесой.

Многие противники этого метода всячески стараются доказать, что метод действенного анализа пьесы и роли — это лишь эксперимент, недостаточно подтвержденный теоретической и практической деятельностью самого Константина Сергеевича. Мне кажется, что нам не стоит пугаться слова «эксперимент», если рядом с ним стоит имя Константина Сергеевича Станиславского.

Прошло время, когда мысли Станиславского передавали изустно. Сейчас уже существует восьмитомное издание его трудов. Любой человек, который интересуется теоретическими положениями великого режиссера-ученого, имеет возможность изучить подлинные высказывания Станиславского по тому или иному разделу системы.

Мне хочется привести одно высказывание Константина Сергеевича по работе над «Отелло», в котором он с предельной ясностью защищает свой новый метод работы. Станиславский напоминает своим ученикам о процессе работы, во время которого они пользовались своим импровизированным текстом. Он объясняет им, почему в начале работы он отнимал у них текст пьесы и заставлял их говорить своими словами мысли роли. Станиславский напоминает, что в процессе работы он часто подсказывал им последовательность авторских мыслей. Это заставило актеров все больше и больше уяснять логическую последовательность, установленную в пьесе Шекспиром. Эта последовательность мыслей стала настолько необходимой и привычной, что актер перестал нуждаться в подсказке. Видя, как актеры все глубже осмысливают линию задач, действий и мыслей, Станиславский начинает постепенно суфлировать шекспировские слова, которые становятся уже необходимы актеру для более полного выражения найденных действий в роли. И только тогда, когда партитура роли становилась понятной, Константин Сергеевич разрешал учить текст.

«Только после такой подготовки,— пишет Станиславский,— мы вам торжественно вернули печатный текст пьесы и вашей роли. Вам почти не пришлось зубрить ее слова, потому что задолго до этого я позаботился подавать, суфлировать вам шекспировские слова, когда они были вам необходимы, когда вы их: искали и выбирали для словесного выполнения той или другой задачи. Вы жадно схватывали их, так как авторский текст лучше, чем ваш собственный, выражал мысль или выполнял производимое действие. Вы запоминали шекспировские слова, потому что вы полюбили их и они стали вам необходимыми.

Что произошло в результате? То, что чужие слова стали вашими собственными. Они привиты вам естественным путем, без насилия и только поэтому не потеряли самого важного свойства — активности речи. Теперь вы не болтаете роль, а вы действуете ее словами ради выполнения основных задач пьесы. Это как раз то, ради чего нам дается авторский текст.

Теперь подумайте,— продолжает Константин Сергеевич,— хорошо вникните и скажите мне: полагаете ли вы, что, если б вы начали работу над ролью с зубрения ее текста, как это в большинстве случаев делается во всех театрах мира, вам удалось бы достигнуть того же, что достигнуто с помощью моего приема?

Заранее скажу вам — нет, ни в коем случае вы не достигли бы нужных вам, желаемых результатов. Вы бы насильственно втиснули в механическую память языка, в мускулы речевого аппарата звуки слов и фраз текста. При этом в них растворились и исчезли бы мысли роли, и текст стал бы отдельно от задач и действий».

Нашей целью было — помочь учащимся разобраться в одном из самых значительных разделов системы Станиславского, объяснить его последние открытия, которые дают новые перспективы ее применения.

Мы стремились на конкретном материале показать методологию нового приема репетиционной работы путем действенного анализа пьесы и роли. Вместе с тем нам

хотелось, чтобы читатели ощутили глубокую связь этого приема со всеми общими принципиальными положениями системы Станиславского, которые он утверждал и развивал в течение всей своей плодотворной деятельности.

Проблемы действия, которому Станиславский придавал такое большое значение, сверхзадачи и сквозного действия, слова (словесного действия, которое Константин Сергеевич называл главным действием), видения, подтекста, общения — это звенья единого творческого процесса, путь к которому органично раскрывается в процессе действенного анализа. Нельзя забывать, что в творчестве актера и режиссера анализ переходит в синтез неуловимым и сложным образом. Не всегда можно уловить окончание одного процесса и начало другого, но это не означает, — что они тождественны. Уже сам отбор материала, необходимого для создания образа и спектакля, является ярким признаком перехода от анализа к синтезу.

Процесс этот при описанном приеме работы происходит еще более органично, вызывая в творящем максимальную активность.

Ответственность и инициатива в творческой организации репетиции путем действенного анализа лежат, естественно, на руководителе, на режиссере. Поэтому именно режиссер должен в первую очередь овладеть методологией репетиционного процесса.

Уметь угадать зерно верного или зачатки ложного в работе актеров, вовремя направить, объединить общей задачей поиски каждого отдельного исполнителя — в этом и во многом другом заключаются функции режиссера.

Но самый великолепный режиссер становится бессильным, если он не встречает активного желания всех участников работать творчески. А работать творчески означает не только быть дисциплинированным, внимательным и серьезным, а и то, что сам исполнитель должен работать активно как на репетиции, так и дома.

Вопрос самостоятельной работы при этюдном методе репетиции имеет исключительно большое значение.

Как бы ни был талантлив режиссер, но есть область, в которой его помощь бессильна. Режиссер не может увидеть за актера, не может подумать или почувствовать за него. Он может раскрыть актеру сверхзадачу, предлагаемые обстоятельства, быть верным зеркалом, отражающим малейшую фальшь, возникающую в исполнении у актера, но жить в образе, быть, видеть, слушать и слышать может только сам актер.

И как только актер на сцене перестает жить непосредственной оценкой происходящего, как только живые видения, живое общение, истинное физическое самочувствие подменяются даже самым великолепным изображением подсказа режиссера, так со сцены сразу веет скукой. Без живых, подлинных, горячих мыслей и чувств актера все на сцене становится мертвым.

Подход к тексту роли путем этюдов, в которых исполнитель должен нафантазировать те обстоятельства, те видения, те мысли, о которых он в дальнейшем будет говорить словами авторского текста, активизирует самостоятельную работу исполнителя.

Исполнитель неминуемо становится перед задачей подготовительной самостоятельной работы. Он должен будет накапливать видения для того, чтобы иметь право в этюде рассказать о них своими словами; он постепенно увлечется более сложными задачами овладения внутренним и внешним миром жизни своего героя и проникнется тем, что самостоятельная работа над ролью состоит не только в том, чтобы выучить роль наизусть (как это полагают некоторые актеры).

Когда думаешь, почему система Станиславского, которая беспрерывно развивалась, углублялась, стала мощным орудием театрального искусства социалистической эпохи, то находишь ответ: потому что основной мыслью Станиславского в течение всей его жизни была мысль — для того чтобы создавать подлинную жизнь на сцене, нужно творить по законам жизни.

Идти к раскрытию идейного решения образа, создать «живого человека» на сцене, используя замечательный опыт лучших мастеров нашего театра, относиться к своему делу с той ответственностью, которая только и может привести к положительным результатам, — вот наша общая задача.