Печатается по изданию: Г.В.Кристи. Основы актерского мастерства.
Метод актера. – М.: Сов. Россия, 1971.

Г.В. Кристи. Основы актерского мастерства. Вып. II. Метод актера.
- М.: ВЦХТ («Я вхожу в мир искусств»), 2012, - 160 с. – Перепеч. – М.:
Сов.Россия, 1971.

СОДЕРЖАНИЕ

4 Введение

12 На пути овладения методом сценической работы

29 Работа над ролью

Знакомство с пьесой **29**

Протокол внешней жизни роли **36**

Анализ действием **38**

Внесценическая жизнь роли **51**

Прицел на сверхзадачу **62**

Оценка фактов и событий **71**

Создание логики действий роли **77**

Работа над словом **99**

Углубление предлагаемых обстоятельств **113**

Построение мизансцены **123**

Овладение характерностью **130**

Партитура действия **138**

Переход на сцену **145**

Укрепление сквозного действия и сверхзадачи **152**

Введение

Актеру поручена роль в спектакле. Как подступиться к ней, с чего начать? Среди людей, не искушенных в сценическом искусстве, все еще бытует мнение, что можно стать актером, не имея никакой специальной подготовки, знаний, навыков и умений. Для этого якобы необходимо обладать лишь выгодными сценическими данными: благоприятной внешностью, голосом, темпераментом, хорошей памятью, а все остальное будто бы придет само собой.

Но такой дилетантский подход к искусству никогда не приводил к серьезному творческому результату, к созданию полноценного сценического образа; он не дает возможности глубоко заинтересовать работой ни самого актера, ни тем более зрителя.

Необходимость овладения основами таких искусств, как музыка, пение, живопись или балет, не вызывает ни у кого сомнений. Но когда речь заходит об искусстве драматического актера, то тут у людей несведущих возникает множество оговорок. Говорят, что талантливый актер будет хорошо играть и без школы, а бездарному никакая школа не поможет, поэтому актерскому искусству не обязательно учиться, актером надо родиться.

О том, что актеру нужен талант, не может быть двух мнений. Но разве талантливые музыканты, певцы, артисты балета, художники не затрачивают многих лет упорного труда на совершенствование своих природных данных, на овладение техникой своего искусства? Почему же драматическому актеру достаточно только таланта? Вытекает ли такая привилегия из особой природы театра, его исключительного положения среди других видов искусств?

Подлинное искусство рождается, как известно, от слияния таланта с мастерством, а мастерство закладывается школой, аккумулирующей в себе лучшие традиции и опыт многих поколений. Школа развивает и шлифует природные задатки ученика, дает ему необходимые знания и навыки, организует талант, делает его гибким и отзывчивым на всякое творческое задание. Не случайно передовые деятели театра всех времен признавали важную роль школы в развитии таланта, боролись за нее и в меру своих сил разрабатывали теорию и технику актерского искусства. По мнению великого русского драматурга А.Н. Островского, без изучения техники своего искусства нельзя быть «не только художником, но и порядочным ремесленником».

И в самодеятельном театре все более настойчиво проявляется стремление к постижению основ актерского искусства, его профессиональной техники (чему был посвящен первый выпуск настоящего издания) и метода творческой работы над ролью, который излагается в этой книге.

Сценическое искусство для многих участников театральной самодеятельности становится уже не средством развлечения и поверхностного «любительства», но второй профессией, в самом серьезном смысле этого слова. Поэтому при изложении процесса работы актера над ролью мы отказались от упрощения проблемы, от намеренного снижения художественных требований к актеру самодеятельного театра и попытались раскрыть все грани этого нелегкого, но увлекательного творческого процесса.

*

Бывают случаи, когда прочтя пьесу, актер сразу схватывает ее внутреннюю суть и начинает жить жизнью образа. О таких счастливых исключениях рассказывается во многих театральных мемуарах. Но на исключениях нельзя основывать правила, а тем более строить процесс работы. Гораздо чаще при соприкосновении с новой ролью актер испытывает сполна все муки творчества, которые он испытывал и при работе над первой ролью. В таких случаях особенно важно опереться на надежный, проверенный метод, который, точно ариаднина нить, помог бы актеру благополучно выбраться из сложного лабиринта творческих исканий.

Где же пролегает этот путь? Как на основе литературного произведения создать произведение сценического искусства? С чего целесообразнее всего начать работу и в каком направлении ее вести? Вот вопросы, встающие перед каждым актером и режиссером. Эти вопросы решаются поразному художниками разных направлений и творческих индивидуальностей в зависимости от их творческого опыта, от характера пьесы и условий работы.

Но многообразие приемов, помогающих актеру подойти к конечному результату наиболее естественным и коротким путем, не означает, что все они одинаково хороши, что среди них нет лучших и худших. Поэтому надо отобрать из них самые совершенные, отвечающие требованиям передового искусства.

Некоторые практики и теоретики вообще отрицают целесообразность изучения какого-либо определенного метода сценической работы в театральной школе. Они полагают, что на этот счет нельзя выработать общие рекомендации. Каждый художник, говорят они, должен создать собственный метод, отвечающий индивидуальным особенностям его дарования,

его личному опыту. Пользование единым методом ведет якобы к нивелировке талантов, к обезличиванию творческой индивидуальности.

Но ведь метод основывается на том общем, что свойственно органической природе каждого артиста. Независимо от того, каким опытом располагает актер и над какой ролью работает, он во всех случаях должен прежде ознакомиться с пьесой, разобраться в том, что в ней происходит, понять замысел автора, определить собственное отношение к героям пьесы и событиям, овладеть мыслями, чувствами и поступками изображаемого лица, передать их своим телом, голосом, найти внешнюю форму воплощения образа и т.п. Значит, есть общие и обязательные для всех актеров закономерности в овладении ролью и совпадающие художественные и технические задачи.

Поскольку театр – искусство коллективное, где творчество одного зависит от творчества другого, работа над пьесой не может быть плодотворной, если она будет протекать неорганизованно, стихийно, вне объединяющего всех метода. Единство метода –важнейшее условие создания сценического ансамбля, художественной целостности спектакля. Поэтому неразумно не воспользоваться опытом лучших мастеров театра, и в первую очередь опытом школы Станиславского, глубоко разработавшей основы современного сценического метода. Метод Станиславского опирается на объективные законы органической природы артиста. Именно это делает его пригодным для всех актеров и режиссеров, стоящих на позициях искусства переживания.

Большинство деятелей современного театра признает метод Станиславского, но по-разному его понимает. Каждый берет от Станиславского то, что ему ближе как художнику. Но от недостаточно ясного представления об эволюции метода, который прошел длительный и сложный путь развития, порою возникают противоречия. Станиславский никогда не останавливался в своих исканиях и постоянно совершенствовал процесс работы актера над ролью. Под влиянием накопленного опыта, достижений современной ему науки о человеке и тех изменений, которые происходили в жизни и сознании людей, он нередко пересматривал и отвергал старые приемы работы, усвоенные целым поколением его учеников. Вот почему даже убежденные последователи Станиславского не находят подчас общего языка, когда речь заходит о его методе.

Когда Станиславский начинал свой режиссерский путь, в театрах существовал довольно-таки примитивный метод работы. Происходила читка пьесы по ролям, затем так называемая «разводка» актеров, и, наконец, несколько прогонных репетиций. Режиссер был скорее лицом администра-

тивным, организатором, а не идейно-творческим руководителем, каким он стал впоследствии. Ответственность за трактовку пьесы и ее воплощение целиком ложилась на актеров, которые и решали эти вопросы в меру своего разумения и таланта. При таком методе трудно было рассчитывать на художественную целостность спектакля. Она достигалась лишь в тех редких случаях, когда актеры находили общий язык в понимании авторского замысла, осуществляя, так сказать, коллективную режиссуру, или когда их искания направлял сам автор, как, например Островский, или же главный актер труппы, как Щепкин.

Станиславский высоко поднял творческий авторитет режиссера, его ответственность за создание спектакля. Режиссер стал не только организатором, но и интерпретатором автора, создателем спектакля как целостного произведения искусства, воспитателем театрального коллектива. Но метод Станиславского формировался постепенно, на протяжении десятилетий. Вначале, по собственному признанию Константина Сергеевича, он показывал актерам то, что складывалось в его воображении, а они копировали его жесты, интонации, мизансцены, повторяя их много раз, пока не достигался желаемый результат.

Со временем его приемы работы становились все тоньше и разнообразнее; чтобы глубже проникнуть в авторский замысел, проводились тщательные обсуждения ролей, устраивались многочисленные читки пьесы за столом и т.п. Но самый подход к творчеству долгое время оставался неизменным. Режиссер предлагал актерам готовые решения, которые им следовало осмыслить и точно воспроизвести, оправдывая заданную форму собственными переживаниями. Это удавалось лишь наиболее талантливым исполнителям. Другие же просто копировали режиссера, выполняя только внешний рисунок роли. Станиславский признается, что его выручал тогда «режиссерский деспотизм», которому он научился у руководителя мейнингенской труппы Кронека. «Я требовал и заставлял себе повиноваться. При этом многие лишь внешне выполняли мои режиссерские указания, так как не были еще готовы к тому, чтобы понимать их чувством. Что ж делать! Приходилось в несколько месяцев создать труппу, театр, новое направление, и я не видел иного средства для выполнения этой задачи» *(т.1, стр.199).*[*]

[*] Собрание сочинений К.С. Станиславского в 8-ми томах издано изд. «Искусство» (1954-1961 гг.). В дальнейшем в книге даются ссылки только на том и страницу.

Но стремление к дальнейшему развитию актерского искусства заставляло Станиславского совершенствовать приемы сценической работы. Он искал метод, который с наибольшей глубиной раскрыл бы индивидуальность актеров, стимулировал их художественную инициативу, а не превращал их в пассивный материал в руках режиссера. Впоследствии Станиславский пришел к решительному осуждению режиссерского диктата, в котором видел опасность подавления творческой самостоятельности актера.

Результативный подход к творчеству связан не только с диктатурой режиссера. Нередко и сам актер, минуя все ступени органического творчества, пытается сразу овладеть конечным его результатом: создать внешнюю характерность образа, воспроизвести свойственные действующему лицу интонации речи, жесты, мимику и т.п. Подход к роли со стороны внешней характерности был также опробован Станиславским и привел его к выводу, что это «возможный, но далеко не самый верный творческий путь». Хорошо, когда найденная форма роли глубоко и полно выражает ее содержание. Но естественный процесс работы должен идти от постижения содержания роли к созданию ее внешней формы.

Придание себе той или иной типической характерности станет в этом случае не начальным, а заключительным моментом работы над ролью, завершающим процесс перевоплощения. Когда же актер пытается сразу овладеть внешней характерностью роли, он рискует оторваться от живого взаимодействия с партнерами и уйти в играние образа, в изображение характерности. Еще Гоголь говорил о принципиальной разнице, которая существует между жизнью в образе и представлением образа. Подход к роли со стороны внешней характерности тем и опасен, что он тянет актера на представление.

Именно поэтому Станиславский считал впоследствии ошибочным начинать работу над пьесой и ролью с заранее придуманной мизансцены, готовых постановочных решений будущего спектакля, так же как и с определения жанра, ритма, внешней характерности и прочего. Все эти приемы были когда-то им испытаны на практике и отвергнуты как несовершенные.

Это не исключает того, что у актера уже на первом этапе работы над ролью может возникать предощущение ее конечного результата; оно будет только подогревать интерес к роли, но первые предположения часто бывают ошибочны. Они требуют тщательной проверки, проб, исканий, превращающих гипотезу в аксиому. Кроме того, как бы ни был верен первоначальный замысел художника, он всегда обогащается, а иногда и переосмысливается в процессе творчества.

Работа актера по созданию сценического образа должна быть так организована, чтобы творческий результат созревал естественным, органическим, а не форсированным, искусственным путем. Этой задаче и служит метод.

В конце 900-х годов, когда зарождалась система, Станиславский сделал крутой поворот в методе сценической работы, в подходе к процессу перевоплощения актера в образ. Если вначале он считал, что нужно идти от внешнего к внутреннему, то теперь, наоборот, шел от внутреннего к внешнему, от самочувствия к действию, от переживания роли к ее воплощению.

Актеры с помощью различных технических приемов старались создать в себе соответствующее внутреннее душевное состояние. Работа над ролью начиналась с психологического анализа пьесы, с определения зерна роли, волевых задач, «душевных тонов», преобладающих настроений тех или иных сценических кусков. Опираясь на эмоциональную память, актеры старались вызвать в своей душе ранее испытанные ими переживания, аналогичные переживаниям действующего лица. Если это не удавалось, возвращались к тщательному изучению авторского текста, пытаясь овладеть строем мыслей, психологией образа. Прежде чем начать физически действовать, актеры, сидя за столом, старались сжиться с ролью, овладеть ее духовным содержанием.

«Застольная работа» помогала глубоко вникать в тонкости авторского и режиссерского замысла. В этом заключались ее несомненная польза и прогрессивное значение. Но со временем стали обнаруживаться и недостатки такого подхода. Расчет на то, что созданное во время застольной работы переживание роли интуитивно, само собой вызовет и соответствующее внешнее воплощение, то есть подскажет нужную форму сценического поведения, не всегда оправдывало себя на практике.

«В моем увлечении новыми приемами внутренней техники, – писал Станиславский, – я искренно верил тогда, что для того, чтобы выявить свои переживания, актеру нужно только овладеть на сцене спасительным *творческим самочувствием*, и все остальное придет само собой» *(т.1, стр.309*).Но он все более убеждался, что стремление овладеть вначале самочувствием, психологией действующего лица, осмыслить и пережить свою роль «за столом», а потом уж воплощать ее в действии – далеко не лучший способ работы актера. «Конечно, – писал он, – и при такой работе кое-что важное западет в его душу, пригодится в творчестве. Но еще больше попадет туда ненужных лишних сведений, мыслей и чувствований, которые загромождают голову, сердце, пугают артиста и мешают его сво-

бодному творчеству» (*т.4, стр.315*). «И тут артистам говорят: «Идите на подмостки, играйте ваши роли и применяйте то, что вы узнали в истекшие месяцы застольной работы». С распухшей головой и пустым сердцем выходят артисты на сцену и ничего играть не могут. Нужны еще долгие месяцы, чтобы выбросить из себя лишнее, чтобы выбрать и усвоить нужное, чтобы найти себя – хотя бы по частям – в новой роли» *(т.4, стр.314).*

Стремление разобраться во всех внутренних ходах роли умозрительно, сидя за столом, без постоянной проверки своих догадок и предположений на практике таит опасность рассудочного подхода к творчеству, который парализует деятельность артистического подсознания, нарушает органичность творческого процесса. Привыкшие переживать за столом актеры и на сцене продолжают пребывать в своих «переживаниях», вместо того, чтобы активно действовать. В результате появился новый штамп внешнего очень правдоподобного изображения переживания, быть может, наиболее опасный в творческой истории МХАТа.

В жизни психические процессы возникают и развиваются в нас не сами по себе, а под воздействием различных реальных и воображаемых раздражителей, воспринимаемых органами чувств, с помощью которых осуществляется связь с окружающим внешним миром. Значит, чтобы жизнь актера на сцене стала органичной, необходимо, прежде всего, наладить те физические процессы восприятия и воздействия, под влиянием которых формируется и проявляется наш внутренний мир.

Рассматривая сценическое действие как единство физического и психического, Станиславский пришел к выводу, что овладеть этим единством легче всего, отталкиваясь не от психической, а от физической природы действий.

«В области физических действий мы более «у себя дома», чем в области неуловимого чувства, – писал он. – Мы там лучше ориентируемся, мы там находчивее, увереннее, чем в области трудноуловимых и фиксируемых внутренних элементов» (*т.3, стр.418).* Это счастливое свойство физических действий натолкнуло Станиславского на новые важные открытия в актерском творчестве.

Он признал ошибочными свои прежние попытки создать творческое самочувствие вне конкретного действия и все более убеждался, что анализ и синтез, переживание и воплощение составляют единый творческий процесс, а не различные его стадии, как это представлялось ему прежде.

Метод физических действий, разработанный Станиславским в последние годы жизни, принципиально отличается от всего, что было создано прежде в области методики сценического творчества. Это не только новые

приемы работы, но и новая концепция творчества, получившая в его трудах глубокое научное обоснование. Станиславский не случайно считал этот метод итогом всей прожитой жизни в искусстве, своим завещанием будущим артистическим поколениям. Не случайно и то, что новый метод Станиславского был принят на вооружение его ближайшими учениками и последователями, получил признание таких крупнейших деятелей театра, как Мейерхольд и Б. Брехт, привлек к себе внимание физиологов и психологов.

И в наше время метод физических действий остается высшим достижением театральной методологии.

Постановка спектакля есть неповторимый творческий акт, изобилующий неожиданностями, которые невозможно предугадать. Предлагаемая книга отвечает лишь на основные вопросы, возникающие перед актером в процессе работы над ролью.

Естественно, что характер и последовательность изложения метода в учебном пособии не может полностью совпадать с тем, как этот процесс протекает на практике. В зависимости от условий методика работы будет всегда изменяться в частностях, оставаясь неизменной в существе. Некоторые вопросы, рассматриваемые нами порознь, в разных главах, как, например «Анализ действием» и «Внесценическая жизнь роли» или «Оценка фактов и событий» и «Создание логики действий роли», практически будут решаться параллельно.

Метод и система, как говорил Станиславский, нужны не тогда, когда и без них все ясно, а для тех трудных случаев, когда ответ не рождается сам собой и приходится докапываться до сокровенной сущности произведения. Этим требованиям в наибольшей степени отвечает классическая драматургия. Поэтому для иллюстрации метода мы пользуемся прежде всего примерами из русской, советской и зарубежной классики, опираясь на практический опыт работы над пьесами Грибоедова и Гоголя, Чехова и Островского, Тренева и Булгакова, Шекспира, Мольера и Гольдони – произведениями разных авторов, эпох, стилей и жанров.

НА ПУТИ ОВЛАДЕНИЯ МЕТОДОМ СЦЕНИЧЕСКОЙ РАБОТЫ

Нельзя овладеть творческим методом сценической работы, так сказать, с ходу, без всякой подготовки, без предварительного освоения элементов артистической техники, о которых шла речь в первом выпуске настоящего издания. Артистическая техника не только развивает и совершенствует духовную и физическую природу актера, но и подготавливает его к совершению органических действий на сцене, что создает прочную основу для овладения методом сценического творчества.

В актерском тренинге при выполнении простейших упражнений осваиваются первичные элементы работы актера над ролью. Некоторые понятия возникают и при работе над этюдами. Уже здесь решается вопрос творческого замысла актера, появляется необходимость определить сценическое событие и зафиксировать свое поведение в нем, происходит первое знакомство с такими важнейшими понятиями системы Станиславского, как *сверхзадача* и направленное к ней *сквозное действие* актера и роли. Именно поэтому мы называли сценический этюд связующим звеном между артистической техникой и сценическим методом.

Изучение метода сценической работы начинается обычно с отрывков из пьес, инсценировок литературных произведений, драматических миниатюр, водевилей, что доступнее для начинающих актеров, чем исполнение ответственных ролей в сложных спектаклях. Если соблюдать необходимую последовательность в овладении актерским искусством, то для первых сценических выступлений целесообразно выбирать литературный материал, близкий и понятный начинающим актерам, не обремененный сложными психологическими ситуациями, но заключающий в себе острый, действенный конфликт, активную борьбу. На первых порах нужно избегать также воплощения образов с ярко выраженной характерностью, связанной с возрастными, социальными, национальными, историческими и иными условиями и особенностями

жизни действующих лиц. Не укрепившись в технике органического действия, начинающий актер легко соскальзывает на путь внешнего изображения образа, на играние самой характерности.

Практика показывает, что поначалу следует отдавать предпочтение произведениям, изображающим современную жизнь. Этим требованиям отвечает избранный нами фрагмент из романа К.М. Симонова «Живые и мертвые». Хотя в нем излагаются трагические события Великой Отечественной войны, в которой сегодняшнее молодое поколение не участвовало, но его идея глубоко современна. В нем выведены образы советских людей, которые по своему возрасту, складу мышления, пониманию гражданского долга, патриотизму так же близки современной молодежи, как и поколению их отцов.

Предположим, что для работы выбран эпизод возвращения Синцова из окружения. Это может быть инсценировка отрывка или этюд, сделанный по эпизоду, в любом случае нельзя ни сыграть, ни даже правильно понять этот эпизод, если не знать всего, что ему предшествовало. Необходимо внимательно вчитаться в роман, чтобы обстоятельно вникнуть в обстоятельства и предысторию жизни действующих лиц. Более того, необходимо узнать и дальнейшую их судьбу, понять ту жизненную перспективу, которая заставляет их вести себя так, а не иначе. Только серьезное изучение произведения даст возможность исполнителям прояснить до конца смысл избранного ими для сценического воплощения события и найти верную логику своего поведения в нем.

Обычно после ознакомления с литературным материалом пытаются тотчас же определить идею произведения, его сверхзадачу и сквозное действие. Все это необходимо выяснить, чтобы поставить работу на верные рельсы. Но чрезмерная поспешность в определении сверхзадачи и сквозного действия может отрицательно сказаться на всей последующей работе. Глубокая идея не лежит на поверхности и не может быть постигнута сразу, с помощью одного только разума. Для этого необходимо деятельное участие воли и эмоций артиста, пытливое проникновение в сокровенную сущность произведения.

Руководствуясь первым впечатлением, можно сказать, что в романе «Живые и мертвые» автор хотел прославить героизм людей, защитников Родины, и отдать дань павшим на поле боя. С этим трудно спорить. Но такое определение слишком общо и не раскрывает всего идейного смысла произведения, не позволяет уловить его особое неповторимое звучание. Такая рациональная формулировка не может увлечь артиста, дать горючий материал его творческой фантазии. Она логически верна, но творчески бесплодна, потому что оторвана от живой плоти произведения.

При определении сверхзадачи надо понять не только то, что побудило писателя взяться за перо, но и найти свое собственное отношение к изображаемому, то есть ответить на вопрос: что я, как актер собираюсь сказать зрителю, принимая на себя задачу воплотить образы романа? Поиски ответа на этот вопрос не должны прекращаться до конца работы.

Но если трудно сразу докопаться до сверхзадачи, то какой-то прицел на нее должен быть с самого начала. Пусть это будет пока приблизительное, рабочее определение сверхзадачи, но без нее актер не сможет выйти на сцену и начать действовать. Верно вскрыть конфликт – это и значит сделать первый шаг к познанию идейного содержания пьесы.

Режиссер-педагог ставит вопрос: какое событие происходит в данной сцене? Если ответ не приходит сразу, лучше перейти к последовательному изложению фабулы, сперва отмечая все мельчайшие внешние факты, а затем проникая в их внутренний смысл. Пусть с помощью наводящих вопросов исполнители эпизода расскажут, как произошло столкновение Синцова и Крутикова и почему на протяжении короткого диалога они становятся врагами. В результате рассказа отчетливо представится весь ход главного события, понятней станет причина конфликта.

Молодой лейтенант Крутиков, честно исполняющий воинский долг, своим недоверием и подозрительностью жестоко оскорбил собрата по оружию, нанес ему глубокую нравственную травму. Политрук Синцов, переживший смертельную опасность, плен, ранения, голод, холод и крайнее физическое напряжение, прорывается наконец из окружения к своим. Но в тот момент, когда все

тревоги, казалось бы, остались позади, когда он вправе рассчитывать на поддержку и дружеское участие, происходит нечто прямо противоположное его ожиданиям: перед самоотверженным, мужественным патриотом вырастает стена недоверия и подозрительности.

В таком пересказе события фактически содержится и его оценка, т.е. отношение к тому, что произошло. Это первый шаг к пониманию идейного замысла автора, который с большой остротой ставит вопрос о доверии к человеку, поднимает проблему гуманизма.

Если участники работы сами придут к этим выводам – они уже напали на верный след, имеют прицел на сверхзадачу, которая будет все уточняться и конкретизироваться по мере дальнейшего изучения роли. На первое время этого достаточно, чтобы понять, в каком направлении искать.

Предположим, смысл происшедшего между Синцовым и Крутиковым конфликта определили так: *герой встречен как враг.* После этого можно приступить к анализу сценического события уже в процессе действия. Лишь в непосредственном общении с партнером, осуществляя логику поведения роли и оправдывая ее собственным вымыслом, исполнители будут не только понимать происходящее на сцене, но и реально ощущать себя в обстоятельствах жизни роли.

Часто работа начинается с того, что садятся за стол и пытаются мысленно охватить весь ход сценических событий. Но воображать себя действующим – это еще не действовать реально. Нельзя, сидя за столом, ощутить во всей конкретности процесс сценической борьбы. Гораздо продуктивнее сразу же обращаться к действию, познавая роль не только умом и воображением, но и всеми другими элементами духовной и физической природы человека-артиста. Ведь не только воображение побуждает нас к действию, но и само действие является сильнейшим возбудителем творческого воображения.

Чтобы начать действовать, необходимо ориентироваться в обстоятельствах, которые приводят к действию. Актер не может выйти на сцену, не зная, что до этого произошло с ним как с пер-

сонажем. Это особенно важно учитывать при работе над литературным отрывком, в котором раскрывается одно из звеньев в общей цепи развивающихся событий. Поэтому, прежде чем подойти к столкновению политрука Синцова с лейтенантом Крутиковым, нужно хорошо разобраться, что непосредственно предшествовало ему. В данном случае речь идет о встречах Синцова с солдатом Ефремовым и старшим политруком.

Независимо от того, будут ли эти эпизоды включены в инсценировку или нет, без них нельзя до конца понять всего, что произошло в сцене ночного разговора Синцова с Крутиковым.

Автор дает нам точное описание встречи Синцова с Ефремовым. Синцов не предполагал, что он давно уже пересек линию фронта и находится в расположении своих частей. «Наконец, когда уже почти совсем стемнело, он вышел из лесу на перекопанное противотанковым рвом поле. Он перебрался через ров и дошел да каких-то выселок – трех домиков, с тянувшимися сзади них плетнями. Он поднялся на взгорок и подошел к крайнему домику.

Кругом было тихо. Домик показался ему нежилым, но, когда он подошел еще ближе, из-за угла дома навстречу ему вышел немолодой боец с ведром в руке.

Именно это и было как чудо! И именно то, что боец вышел так запросто с ведром в руке к колодцу, не оставляло сомнений: Синцов вышел к своим»

Дальше автор подробно описывает, как произошла встреча Синцова с солдатом, как они две-три секунды смотрели друг на друга, как Синцов сделал два шага навстречу бойцу, а тот попятился, как Синцов протянул вперед обе руки, как дребезжало ведро в руке бойца, когда ее начал трясти Синцов, как в глазах бойца загорелась довольная искорка и т.п. Но если актеры начнут изображать все эти «как», этюд пойдет по пути иллюстрации авторского текста и не приведет к желаемой цели.

Как же воплотить все то, о чем рассказывает автор? Для этого исполнителям важно самим испытать нечто подобное. Пусть актер поставит себя в обстоятельства действующего лица и искренне ответит на вопрос: а как бы действовал я, именно я, а не герой

симоновского романа, если бы оказался в обстоятельствах Синцова и неожиданно встретил бойца с ведром в этой прифронтовой полосе? Умение ответить на такой вопрос *действием,* а не словесной формулировкой – значит сделать первый и очень важный шаг в овладении ролью.

Этот рекомендуемый Станиславским подход к роли нередко вызывает возражение. Говорят, что внутренний склад и логика поведения актера никогда не будут полностью совпадать с логикой чувств и поступков действующего лица. Причем талантливый автор, как правило, находит более интересную логику, чем актер. Но здесь уместно вернуться к коренному вопросу сценической методологии Станиславского, а именно: может ли ограничиться актер ролью докладчика авторского текста, иллюстратора чужого замысла? Актер, по словам Станиславского, не простой посредник между автором и зрителем, не комиссионер, а самостоятельный творец сценического образа. В таком случае он неминуемо должен повторить творческий процесс писателя и сравнить свои находки с теми, что нашел автор.

Если автор и актер идут в искусстве от жизни, от естественных законов человеческого поведения, то непременно, хотя бы в главном и решающем, возникнут точки соприкосновения между ними. При дальнейшем углублении в роль и более точном учете предлагаемых обстоятельств эти точки будут соединяться сперва в короткие, а потом в более длительные отрезки жизни. Это будет не только жизнь роли или жизнь актера в обстоятельствах роли, но это будет новое, живое создание, «унаследовавшее черты артиста, его родившего, и роли его, артиста, оплодотворившей».

Если поставить себя в обстоятельства Синцова при встрече с бойцом Ефремовым, непременно зародятся моменты ориентировки, взаимного изучения, проверки возникающих догадок, выяснения обстоятельств, установления взаимоотношений. У исполнителя роли Синцова возникнет потребность убедить бойца, рассеять его сомнения, поделиться своей радостью, уцепиться за него, как за якорь спасения, и т.п. Верные эмоциональные ощущения, вызванные работой воображения, натолкнут актера на нужные дей-

ствия, а логически верные, санкционированные чувством правды действия рефлекторно вызовут и нужные эмоции.

Бесполезно спорить о том, что должно появиться раньше – чувство или действие: одно от другого неотделимо, но фиксировать надо логику *действий,* а не логику чувств, которую зафиксировать невозможно.

Только после такой предварительной работы можно обратиться к тщательному изучению авторского текста, сравнить логику своего поведения в заданных обстоятельствах с логикой, созданной автором, обнаружить моменты слияния и моменты расхождения с ним, уточнить последовательность действий и выправить отклонения от логики автора. Эти отклонения в большинстве случаев происходят от недостаточно глубокого понимания всех предлагаемых обстоятельств произведения.

Приведем пример такого отклонения. Предположим, исполнитель роли бойца Ефремова проявит слишком большую осторожность и недоверие к объяснениям Синцова, будет требовать все новых и новых доказательств и начнет вести себя с ним официально. Возможно ли, что солдат, встретивший незнакомого человека вечером в прифронтовой полосе, будет вести себя именно так? Конечно, возможно. Но кроме обстоятельств этой встречи, автор сообщает нам и другие детали – подробности жизни солдата Ефремова. Это пожилой человек, хорошо знающий жизнь и людей, а главное, испытавший на себе тяжесть вражеского окружения. Он почти сразу поверил Синцову потому, что почувствовал сердцем всю меру пережитых им страданий и радость возвращения к своим. По особому чувству такта, свойственному людям простым, умудренным жизненным опытом, он не досаждает ему своими расспросами, а прежде всего старается помочь человеку, попавшему в беду.

Если исполнитель роли Ефремова этого сразу не понял и пошел в своей работе по ложному пути, то расхождение с логикой автора заставит его глубже вникнуть в литературный материал и тем самым приблизиться к пониманию сценического события и характера изображаемого лица.

Встрече Синцова со старшим лейтенантом Крутиковым предшествует и другая встреча – со старшим политруком. Если не принять во внимание ее, то разговор Синцова с Крутиковым мог бы пойти по другому руслу. В самом деле, превозмогая усталость, Синцов рассказал политруку обо всем, что ему пришлось испытать, и расстался с ним успокоенный, с сознанием выполненного долга. Но он понял также, что обстоятельства утери документов выглядят неправдоподобно, и это его встревожило. Сообщив о себе все, что нужно, и утолив голод, Синцов ощутил сильнейший упадок сил. Его непродолжительный глубокий сон был прерван бойцом Ефремовым, и с этого, собственно говоря, начинается главный эпизод – встреча с Крутиковым.

Как добиться, чтобы исполнитель роли лейтенанта совершенно искренне и убежденно встал на позицию недоверия к Синцову? Ведь тот, кому будет поручена эта роль, прочитав роман, не может не сочувствовать Синцову. Начинающий актер в таком случае легко может начать играть отношение к образу, т.е. изображать отрицательный персонаж, что никак не соответствовало бы нашим целям. Возникает вопрос: чем же должен жить на сцене актер, если его личная сверхзадача или «сверх-сверхзадача», как говорил Станиславский, противоположна сверхзадаче роли. Если при этом предложить актеру честно решить, как бы он стал действовать в данных условиях от своего лица, он может наметить логику поведения, прямо противоположную тому, что требуется для создания сценического конфликта.

Чтобы внести ясность в этот вопрос, необходимо остановиться на понятии «контрдействие». Без этой противоборствующей силы не может проявиться и сквозное действие, а стало быть, и идея произведения. И чем больше исполнитель роли Крутикова будет сочувствовать идее, тем активнее он будет бороться с Синцовым. Противодействие Крутикова и его оскорбительное недоверие к Синцову еще больше укрепят нашу симпатию к герою и ненависть ко всему, что мешает людям жить.

Созданные автором обстоятельства этой встречи не ограничиваются только внешними фактами. Исполнитель роли Крутикова имеет достаточно оснований, чтобы оправдать логику своего по-

ведения. Кто он такой? Молодой лейтенант, только что попавший на фронт из военной школы и с первого дня испытавший жестокую бомбежку. Он уже «трое суток почти не спал и, изнемогая в борьбе с чувством страха, все-таки ревностно делал завалы и рыл окопы и рвы, и ставил противотанковые ежи, и устал, как устают все люди». Не удивительно поэтому, что разговор среди ночи с побывавшим в плену человеком, оторвавший время ото сна, вызывал в нем раздражение. «И так устал, как собака, – говорит он, – а тут еще…»

Враждебные отношения, сложившиеся между Синцовым и Крутиковым, объясняются и тем, что Синцов решительно отказался выполнить все те воинские формальности, которые в соответствии с дисциплинарным уставом требовал от него Крутиков. И если с человеческой точки зрения Крутиков проявил нечуткость и черствость к товарищу, попавшему в беду, то с точки зрения воинского устава он поступил правильно. Может ли он в этих суровых условиях верить на слово человеку, неспособному предъявить ни одного убедительного доказательства своей правоты. В самом деле, является человек с вражеской стороны без документов, выдает себя за старшего политрука. Начальство требует от Крутикова строжайшей воинской бдительности. Враг засылает переодетых в советскую военную форму разведчиков, шпионов. Его беспечность может привести к гибели сотен и тысяч людей. Поведение молодого офицера Крутикова в этих условиях можно также понять и оправдать.

Наконец, неопытность в подобных делах, растерянность, неуверенность в себе, постоянное чувство страха, сознание собственной слабости, обидное для него ощущение морального превосходства комиссара, да и самого Синцова, – все это сделало Крутикова, может быть, более жестоким, чем он был на самом деле.

Однако исполнитель роли Крутикова, стараясь найти ему оправдание, должен в то же время представлять себе, что эти внешние, хотя достаточно убедительные обстоятельства не главное, что движет поступками старшего лейтенанта.

Автор, рассказывая в этом эпизоде о Крутикове, называет его недобрым. Но нельзя изображать доброго или злого человека во-

обще, а нужно понять, в чем конкретно проявляются эти качества. Если перевести понятие «недобрый» на язык действия, можно сказать, что недобрый человек тот, кто в окружающих прежде всего видит недостатки, все то плохое, к чему склонен сам.

Естественно, возникает вопрос: что же способствовало формированию этих недобрых качеств в характере офицера?

В искусстве всегда интересны лишь те частности, в которых отражается общее, типическое. Задача художника в данном случае не просто создать образ малосимпатичного лейтенанта, а раскрыть в поведении Крутикова черты, свойственные многим людям, воспитанным в определенных исторических условиях. Вспомним, например, что в те суровые времена каждый, побывавший в окружении, брался на подозрение. Возвращение из плена считалось чуть ли не позором, актом сомнительным. Поэтому наряду с героизмом в людях развивались и недоверие, подозрительность, негуманное отношение друг к другу.

По мере углубления в материал и изучения логики поведения действующих лиц будет постепенно проясняться и сверхзадача произведения. Станет ясным, что называя свой роман «Живые и мертвые», Симонов имел в виду не только различные судьбы своих героев, участников Отечественной войны, из которых одни остались живы, а другие погибли, но нечто более значительное и глубокое.

Столкновение в этой сцене двух равных по общественному положению, но различных по душевному складу людей есть встреча того живого и мертвого, что боролось в недавнем прошлом в нашем обществе.

Идея сценического произведения только тогда становится художественно убедительной, когда она раскрывается не в рассуждениях автора, а в конкретных столкновениях, действиях, борьбе. Поэтому главное внимание должно быть обращено на создание верной партитуры действия, на абсолютную точность взаимодействия партнеров, при котором поведение одного становилось бы в зависимость от поведения другого.

Каждый из участников должен самостоятельно готовиться к исполнению роли: изучить обстоятельства места и времени, уточ-

нить логику и последовательность своих действий, мыслей, создать киноленту собственных видений, то есть глубоко распахать почву, укрепить корни, от которых произрастает его будущее сценическое создание. Актер должен превосходно знать, зачем он выходит на сцену, почему действует так, а не иначе, чего добивается от партнера. Но *как* будет осуществляться действие, какие при этом возникнут приспособления – интонации, жесты, мимика, мизансцены, ритм и т.д. – это должно будет решаться в процессе живого взаимодействия с партнером, в совместной работе исполнителей.

Опасно начинать работу над ролью с фиксации результата творчества. Это может помешать живому общению с партнером и непосредственному восприятию той реальной обстановки, в которой действует актер.

Неопытному актеру свойственно заранее определять не только, как он будет действовать сам, но и как, по его мнению, должен действовать партнер. В результате, при встрече с партнером чрезвычайно важный и интересный момент взаимной ориентировки, прощупывания друг друга комкается, а то и вовсе пропускается.

Предположим, что исполнитель роли Синцова, зная, что лейтенант отнесется к нему недоброжелательно, заранее решил вести себя с Крутиковым враждебно, хотя тот еще не дал ему для этого повода.

Чтобы исправить допущенное нарушение логики, режиссер может предложить исполнителю роли Крутикова стать на некоторое время доброжелательным, чутким. На таком упражнении, построенном от противного, исполнители лучше всего обнаружат свои ошибки. Им станет ясно, что первая реплика Синцова: «Разрешите войти? Здравствуйте!»- направлена лишь на прощупывание партнера, на выяснение его намерений, но не может быть окрашена никаким определенным отношением к Крутикову, которого он еще не знает.

Автор обостряет конфликт тем, что оба собеседника встречаются в состоянии смертельной усталости и предстоящий разговор отрывает у них время от отдыха. Как сценически выразить эту смертельную усталость, которая накладывает отпечаток на пове-

дение обоих партнеров? Если внешне изображать физическую вялость, потерю координации, смыкающиеся веки, зевоту, нервный озноб и т.п., это будет игрой состояния. Нужно найти правильную *логику поведения* уставшего человека. Она состоит не в том, чтобы демонстрировать усталость, а, напротив, чтобы стремиться преодолеть ее. Усталость в данном случае – обстоятельство, осложняющее действие.

Напряженность во взаимоотношениях возникает с ответной реплики Крутикова: «Обратитесь, как положено!» И эта реплика вызывается пока не враждебностью, а как говорит автор, «беспощадным служебным рвением». По-видимому, неофициальное «здравствуйте» Синцова, человека с запятнанной, по представлению Крутикова, репутацией, показалось ему слишком фамильярным, неуважительным к его командирскому званию. Но в ответ на формальное требование лейтенанта Синцов «молча посмотрел на него, снял с табуретки его фуражку, переложил ее на стол и сел», демонстративно отклоняя те официальные отношения, которые предложил ему лейтенант. Все пережитое в тылу врага давало ему право ожидать иного, более чуткого отношения к себе.

Поступок Синцова может означать упрек, вызов либо требование уважения к себе, то есть действие его может получить различную окраску в зависимости от того, как сложатся в данный момент их отношения, как прозвучит предшествующая этому поступку реплика лейтенанта, как он посмотрит на Синцова. Фиксировать эти нюансы действия не следует, даже если автор и дал бы нам подробнейшее описание душевного состояния героя. Ведь, как мы уже условились, игра актеров не есть иллюстрация авторского текста, а самостоятельное творчество, создающее новую жизнь. Эта жизнь не может быть законсервирована в однажды и навсегда найденном рисунке роли. Больше всего нужно дорожить тонкостями во взаимодействии партнеров, возникающими «здесь, сегодня, сейчас». Они придают свежесть и неповторимость сценическому действию. Нужно фиксировать логику действий, условия их возникновения, но не форму их проявления, которая всегда должна нести в себе элемент новизны.

В отличие от искусства представления и ремесла процесс живого органического творчества актера всегда предполагает некоторую импровизационность. Но свобода в выборе сценических приспособлений должна опираться на твердо установленную логику действия. Это те рельсы, по которым будет развиваться творчество. Нужно многократно прощупывать весь ход развития сценического события, добиваясь абсолютной точности взаимодействия партнеров, и в то же время всячески избегать фиксации приспособлений, так легко перерождающихся в штамп. Если на каждой репетиции и на каждом спектакле происходит лишь точное повторение предыдущего, без привнесения чего-то нового, сегодняшнего, то можно с полной уверенностью сказать, что роль не развивается, а мертвеет, соскальзывает на проторенный путь представления.

После того как Синцов демонстративно сел перед лейтенантом, переложив без спросу его фуражку, тот с еще большей настойчивостью требует выполнить его приказание. Он дважды командует «Встать!», все более повышая тон, и, наконец, чтобы заставить его подчиниться, хватается за пистолет.

«- Не пугайте – пуганый, – не шевельнувшись, сказал Синцов. – Я политрук, по званию вам равен, а стоять мне тяжело. Вот я и сел. Тем более, что вы тоже сидите».

Но Крутиков продолжает упорствовать:

«- Где ваши документы?» – спрашивает он, зная заранее из состоявшегося у него предварительного разговора с политруком, что документов нет.

« - Нет у меня документов», – отвечает Синцов.

«- А пока нет документов, вы для меня не политрук! Встать!»

И все же Синцов не подчинился настойчивым требованиям лейтенанта, подкрепленным угрозой. Он остался сидеть. «Они долго смотрели друг на друга, – пишет автор, – и, кажется, старший лейтенант понял, что может хоть стрелять в этого человека, но заставить его встать не в силах».

И лейтенант прекращает на этом свои ставшие уже бесполезными требования соблюдения воинского устава, меняет тон и пе-

реходит к допросу Синцова, к разговору, который «не предвещал ничего хорошего».

Здесь завершается первый этап, или первый эпизод, события. В нем определились и взаимоотношения действующих лиц: Крутиков занял позицию следователя, пытающегося разоблачить подосланного шпиона, а Синцов попал в положение подсудимого, которому волей-неволей приходится оправдываться перед оскорбляющим и унижающим его Крутиковым.

Важно, чтобы, разбирая этот литературный отрывок, исполнители отчетливо ощущали весь ход развития, умели бы его расчленить на составные части. Конечно, членение большого события на мелкие эпизоды в какой-то мере условно; иной раз один эпизод так незаметно переливается в другой, что трудно нащупать между ними точную грань. И тем не менее, чтобы не заблудиться, необходимо, как говорил Станиславский, точно знать все промежуточные станции и полустанки, то есть все большие и малые этапы развития роли.

Попробуем ответить на вопрос: что же произошло в разобранном эпизоде? При этом следует избегать распространенного приема результативного определения эпизодов, когда обозначается лишь общий, эмоциональный смысл события, например: «досадное недоразумение», «нашла коса на камень», «из огня да в полымя» и т.п. Такого рода определения мало что дают актеру – они лишены конкретности. В них нет ясного указания на то, что же происходит на сцене и каковы действия партнеров.

В нашем примере сценическое событие не так уж элементарно. Несомненно, здесь происходит острое столкновение двух людей, которое приводит к взаимной враждебности. Кто же ведет инициативу в этом столкновении? Кто нападающий, а кто обороняющийся? Кто выходит победителем, а кто терпит поражение? Постановка этих вопросов и точный ответ на них необходимы при определении каждого сценического эпизода.

С точки зрения внешнего хода событий, Синцов, оказавшийся в положении арестованного, вынужденный оправдываться перед Крутиковым, занимает позицию оборонительную. Крутиков в этой сцене хозяин положения, а Синцов ведет с ним неравную

борьбу. Но если поглубже вникнуть в смысл происходящего, то оно представится нам в ином свете. Все говорит о моральном превосходстве Синцова, который, несмотря на огромную физическую слабость, проявляет в разговоре с Крутиковым силу духа. Он не роняет перед ним своего достоинства, не малодушничает, не пугается угроз, хотя не в силах доказать свою правоту.

Крутиков же, напротив, не уверенный в себе и в других, цепляющийся за букву закона, всячески старается подчеркнуть свое превосходство, унижая Синцова подозрениями и мелочными придирками. Но, пытаясь унизить Синцова, он тем самым разоблачает себя как слабого и трусливого человека. Поэтому первая стычка с Синцовым по существу оборачивается поражением Крутикова. Испробовав все средства принуждения, он отказывается, наконец, от нелепого намерения поставить перед собой в стойку «смирно» обессилившего политрука.

Автор тонко замечает, что, если бы Крутиков просто не верил Синцову, он не был бы виноват, но «он был виноват в том, что не желал верить, и Синцов инстинктивно чувствовал это». Первое же столкновение этих двух людей раскрывает моральное превосходство одного и ущербность другого.

Это столкновение героя с посредственностью, мужественности с трусостью, душевного благородства с бездушным формализмом, высокого гуманизма с неоправданной жестокостью.

Как в капле воды отражается солнце, так и в этом столкновении человеческих характеров находит отражение сверхзадача произведения. Здесь говорится о том живом, прогрессивном, что составляет лучшие качества человека, дает ему силы переносить любые испытания, и о том мертвящем, бездушном, что пытается помешать живому.

В следующем эпизоде, который можно определить словами «пристрастный допрос», Синцов вынужден снова повторить историю своих странствий и борьбы в тылу врага, то и дело обороняясь от провокационных вопросов. Симонов не дает последовательного текста этого рассказа, который должен быть создан актером на основании изучения романа.

В развитии того, что дается автором, исполнитель роли Крутикова также не может оставаться нейтральным слушателем, он будет стараться уличить Синцова во лжи, дискредитировать его подвиги. Родится диалог, который может вначале протекать в импровизационном порядке, а затем, путем отбора нужных слов, станет таким же обязательным текстом, как и текст самого автора.

После того как Крутиков подверг сомнению и отклонил все объяснения Синцова, борьба между партнерами вновь обостряется. Синцов теряет всякую сдержанность и терпение после замечания лейтенанта: «Странная история: ранение в голову, без памяти упали, а после этого чуть не сорок километров прошли». Тогда Синцов, как пишет автор, встал во весь рост, скинул ватник и начал показывать Крутикову свои ранения, предъявляя ему реальные доказательства того, что ему пришлось испытать. «Видели? – Он ткнул пальцем в белый двойной шрам у себя на боку. – Это я специально гвоздем для вас проткнул. А это, – он показал забинтованную голову, – тоже для маскировки. Там ничего нет. Развязать?» Под напором новых доводов и наступательных действий партнера Крутиков оборвал разговор и отпустил Синцова. В этом новом эпизоде он вынужден был снова отступить перед Синцовым, не желая признать себя неправым.

Далее идет эпизод отправки красноармейца Ефремова с запиской в особый отдел дивизии. Простой солдат оказался дальновиднее своего командира, разглядев в Синцове друга, а не врага. Его молчаливая борьба с Крутиковым прямо ложится на сквозное действие разобранной нами сцены, дополняет и завершает ее. Но это уже вопрос построения этюда и инсценировки, которая может быть решена по-разному.

Создавая этюды на литературной основе, исполнители встречаются с новыми для них творческими и техническими задачами, которые должны быть практически решены. Важно, чтобы они ощутили на собственном опыте, что значит подлинно, органично действовать в предлагаемых автором обстоятельствах, обогащенных собственным вымыслом; как чужие авторские слова сделать своими; как подходить к определению сценического события, как строить борьбу; как приблизиться к ощущению непрерывно раз-

вивающегося сквозного действия и пониманию конечной цели творчества – сверхзадачи; что значит, идя от себя, осуществлять логику действия роли; как перевести на язык действия описательную прозу.

Нельзя ожидать, что все эти возникающие перед исполнителями задачи могут быть решены на протяжении одной лишь работы; но и она уже даст повод для выявления творческих возможностей начинающих актеров и подготовит их к решению более сложной задачи, к созданию образа в спектакле.

Проследим же весь путь работы актера над ролью, начиная с момента его первого знакомства с пьесой до публичных спектаклей.

РАБОТА НАД РОЛЬЮ

Знакомство с пьесой

Многие режиссеры не придают большого значения первому чтению пьесы. Они предоставляют актерам самим знакомиться с ней, где и когда им заблагорассудится. И пьесу читают нередко кое-как, урывками, в автобусе, в метро, во время еды и перед сном, когда книга валится из рук. Если к тому же объявить, кто какую роль играет, то читать будут уже не столько пьесу, сколько свою роль в пьесе. Актеры постараются, прежде всего, отыскать в тексте выигрышные места, где можно будет показать свое обаяние, темперамент, вызвать смех зрительного зала. О самом же произведении нередко складывается весьма сумбурное поверхностное впечатление.

Совершенно иначе к первому знакомству с пьесой подходил Станиславский. Он сравнивал этот момент со встречей будущих супругов, которую организует сваха-режиссер, а конечный момент – с рождением нового живого существа, сочетающего в себе черты породивших его актера и драматурга.

Первая читка пьесы – волнующее событие в жизни актера, его первый шаг к творчеству. Это повод для объединения усилий исполнительского коллектива на выполнение общей художественной задачи. Поэтому чтение пьесы должно быть организовано так, чтобы внушить будущим актерам уважительное отношение к творчеству драматурга, чувство ответственности перед ним при знакомстве с литературным произведением. Не случайно Станиславский обставлял первую читку пьесы с некоторой торжественностью, задавая тем самым тон всей дальнейшей работе.

Небрежный подход к этому этапу может создать предубеждения, препятствующие дальнейшему сближению актера с ролью. Поспешно составленное мнение о пьесе часто бывает поверхностным и обманчивым, но изменить его потом не просто. Предубеждения бывают разного рода. Они часто возникают под влиянием случайных жизненных обстоятельств, которые накладываются на впечатления о прочитанном.

При работе над хорошо известным классическим произведением нелегко преодолеть инерцию традиций и прочитать пьесу своими глазами, по-сегодняшнему, а не глазами предшественников и школьных учителей. Но только при таком чтении можно рассчитывать, что образ будет новым, самостоятельным художественным созданием, а не повторением ранее созданных образцов.

Под современным прочтением пьесы иногда ошибочно понимают подход к ней с позиций модных в данное время театральных концепций и вкусов. Тогда как подлинное современное прочтение предполагает свободное отношение к авторскому тексту, преодоление всяких предвзятостей, в том числе и вызванных требованиями моды. Надо даже хорошо знакомую пьесу уметь воспринимать как бы впервые. Непосредственность артистического восприятия Станиславский сравнивал с чистым листом фотографической бумаги, которая запечатлевает все то, что в данный момент доступно зрению, а предубеждение – с уже бывшей в употреблении пленкой, на которой изображение получится путаным и неопределенным.

О свободном отношении к пьесе говорил и Немирович-Данченко. «Вот у меня текст произведения, никакой истории этой пьесы знать не хочу – ни литературной, ни сценической. Я знаю только автора, который написал эту пьесу. Я знать не хочу того, что об этом авторе в литературе рассказывают то-то и то-то, и мне не важны наслоения предшествующих театральных работ над этой пьесой. (Потом я буду непременно стремиться это ближе узнать – для корректуры моей работы). Мне важен прежде всего самый подлинный текст. Как современник определенной театральной эстетики, автор (имеется в виду Грибоедов. – Г.К.), естественно был во власти театра своей эпохи, в данном случае – театра,

существовавшего сто с лишним лет тому назад, с определенными сценическими требованиями, задачами, эффектами, с такой-то обстановкой, с таким-то пафосом, таким-то качеством обаяния актера и т.д. Я все это отбрасываю. Русский театр прошел после этого столетнюю культуру, он стал другим – и сценичность другая, и эмоциональность зрительного зала теперь другая, и все несущиеся со сцены художественные задачи воздействия на публику не те, какие были сто лет тому назад… Я уже сам не тот, каким был по отношению к «Горю от ума» лет шестьдесят тому назад… Я стал другим. Я весь наполнен идеями и чувством современности. И не может быть, чтобы это не отразилось на моем восприятии текста Грибоедова.

Свободно, без всякой наносной предвзятости подойти сегодня к классическому тексту – в этом заключается и трудность и удовлетворение».[*]

Обычно проводится коллективное прослушивание пьесы, которое даст возможность создать благоприятную атмосферу для серьезного вдумчивого ее восприятия.

Читка пьесы не должна подменяться художественным ее исполнением, чтобы не навязывать актерам ни трактовки ролей, ни интонаций, ни характерностей. Это должен быть грамотный доклад содержания, позволяющий улавливать ход авторских мыслей и следить за всеми поворотами сценических событий.

Хорошо, если сразу после знакомства с пьесой актер увлечется ролью, а воображение и жизненный опыт подскажут ему верное решение. Но мы уже условились не рассчитывать на счастливую случайность, а исходить из тех трудных положений, когда исполнителю неясно, как подойти к роли.

Чтобы уяснить содержание пьесы, после чтения проводится обычно свободный обмен мнениями. Актеры делятся первыми впечатлениями о том, что поразило их воображение, что увлекло в новой пьесе, а что оставило равнодушным. Однако такие сужде-

[*] Вл.И. Немирович-Данченко. Статьи. Речи. Беседы. Письма. – М.: Искусство, 1952. – С.217-218.

ния бывают часто поверхностными и дилетантскими, а мнения недостаточно продуманными. Поэтому лучше избегать скороспелых выводов, способных принести больше вреда, чем пользы.

Типичную картину такого обсуждения рисует Станиславский. «На первых беседах, – пишет он, – по обычаю театра, слово предоставляется всем желающим. Обыкновенно в эти дни обычно говорят те, которым в спектакле приходится молчать, т.е. бессловесные сотрудники. Первым из них выступил наиболее самонадеянный и очень глупый человек, любитель громких слов митингового характера. Он устами Чацкого призывал жестоко бичевать устаревшие устои нашего общества, которые мало изменились со времени позапрошлого столетия; он умолял артистов позлее осмеять с помощью гениальной сатиры Грибоедова представителей светского общества и бюрократию – злейших врагов обновления человечества. Только в этой благородной задаче он видел оправдание и общественное значение постановки «Горе от ума» в передовом театре… По мнению говорившего, Чацкий нечто вроде митингового оратора со здоровой глоткой, зычным голосом, свирепым лицом. Цитируя реплики Чацкого, сотрудник гудел басом и сильно работал кулаками в воздухе.

Следующий оратор говорил почти исключительно о Чаадаеве. Его речь не имела никакого отношения ни к пьесе, ни к Грибоедову, ни к постановке. Единственный ее смысл заключался в том, что она давала возможность говорившему блеснуть своей эрудицией.

Третьим – очень скучно, витиевато – говорил из так называемых «друзей театра», молодой приват-доцент, известный своими рефератами, которые он читал по разным клубам и кружкам…» *(т.4,стр.381).* В результате таких обсуждений «очень редко мнения сходятся на чем-нибудь определенном, – замечает Станиславский. – Чаще всего они расходятся по самым различным, противоположным и неожиданным направлениям. В головах исполнителей образуется сумбур. Даже тот, кто, казалось, нашел свое отношение к новому произведению, теряет его» *(т.4,стр.313).*

Чтобы рассеять туман и помочь исполнителям разобраться в произведении, в театре устраиваются иногда специальные беседы

и лекции, которые читают квалифицированные специалисты, знатоки литературы, истории и быта. Об одной из таких лекций, посвященных «Горю от ума», вспоминает Станиславский.

Его описание начинается с того, как труппа встретила профессора «не шумными, но почтительными аплодисментами», как профессор изящно поблагодарил театр «за честь и радость» быть соучастником его новой творческой работы и как он «интересно и красиво» говорил около двух часов. Начав с биографии Грибоедова, он перешел к истории создания «Горя от ума», к подробному разбору сохранившихся рукописей. Потом он перешел к изучению последнего текста пьесы, цитировал наизусть многие стихи, не вошедшие в издание, сравнивал их… Далее лектор вспомнил наиболее важных комментаторов и критиков пьесы, разбирал противоречия, которые у них встречаются.

В заключение он прочел и передал главному режиссеру целый реестр названий критических статей о прежнем исполнении пьесы… Оратору долго и горячо аплодировали. Артисты обступили его, жали ему руки, благодарили его и говорили, перебивая друг друга:

- Спасибо! Спасибо! Вы дали нам так много! Благодарим вас!

- Вы сказали так много важного!..

- Вы очень помогли нам!» (*т.4, стр.374).*

Актеры обменивались впечатлениями об удачной беседе. И только наиболее талантливый актер труппы был среди общего оживления труппы задумчив и мрачен. На вопрос товарища, чем он озабочен, артист ответил, что он удивлен, поражен знаниями профессора, что голова его переполнена, а сердце пусто.

«- Какие же нужны таланты, чтобы выполнить хоть часть того, что он наговорил за два часа?! И так уж трудно, и без того страшно браться за работу, а тут – на тебе! Навалили на спину пуды всяких сведений и говорят: «С Богом! Счастливого пути!...»

- Однако, – возражал ему Рассудов, – должны же мы все это знать и руководствоваться при работе.

- Не знаю, вероятно, должны. Я ведь неученый. Но пусть нам говорят об этом не теперь, при первых шагах, пусть не говорят так много сразу; пусть нам скажут об этом после, постепенно, когда

мы нащупаем под собой хоть какую-нибудь почву… И, наконец, когда мы совершенно овладеем ролью, читай нам ежедневно по лекции. Все пойдет впрок» *(т.4, стр. 375-376).*

Подобное настороженное отношение к чужим мнениям о пьесе в самом начале работы характерно для актеров, отстаивающих свою творческую самостоятельность. С такой оппозицией Станиславский не раз сталкивался на практике. Вот, например, что рассказывает И.Н. Певцов о своей работе над ролью царя Федора Иоановича в стенах Художественного театра. Станиславский интересно и вдохновенно говорил перед началом репетиции о жизни старой Руси, об образе безвольного царя, глубоко раскрывал его трагедию. Заметив, что Певцов чем-то озабочен, он обратился к нему с вопросом: «Скажите мне, не мешает ли вам то, что я говорю?» Певцов признался, что мешает, и на вопрос: почему? – ответил: «Потому что вы так увлекательно рисуете образ, что я чувствую себя абсолютным бедняком по сравнению с теми видениями, которые возникают у вас, и мне остается только пытаться изобразить что-то намеченное вами. Я же до сих пор предпочитал хотя бы что-то худшее, но возникающее во мне и из меня, чем лучшее, но передаваемое мне от другого». Станиславский обратился к актерам: «Слышите, какое чувство самосохранения художника? Это замечательное чувство, и я не буду пока совсем касаться Федора Иоанновича».[*]

Каждая новая роль ставит перед исполнителем множество вопросов, на которые он должен ответить. Важно так организовать работу, чтобы эти ответы сами созревали в его сознании, а не преподносились в готовом виде. Нельзя, например, после первого знакомства с пьесой требовать от исполнителей точного определения идейного замысла произведения, его сверхзадачи и сквозного действия.

В первый момент может родиться лишь предощущение будущего замысла спектакля, требующее тщательной проверки на практике. В дальнейшем на основании объективного анализа пье-

[*] И.Н.Певцов. - Л.: Гос акад. театр драмы, 1935. – Стр.64.

сы сложится более точное представление об ее идейном содержании, определится «прицел» на сверхзадачу. Постепенное углубление и конкретизация такой предварительной сверхзадачи будут происходить на всем протяжении работы.

Если же сразу предложить исполнителям готовые решения образов и всего спектакля, это значит убить в зародыше тот живой творческий процесс, который должен сформироваться в душе актера и пройти все стадии своего развития; это значит отпугнуть личные эмоциональные воспоминания артиста, зародившиеся при знакомстве с пьесой, и вытеснить их своими, быть может, более яркими, но не органичными для исполнителя роли.

Конечно, режиссер увлекает волю и фантазию начинающего актера какими-то заразительными видениями и мыслями о будущем спектакле, наталкивает его на правильное понимание образа, но если он дорожит живым органическим процессом творчества, то не станет форсировать результат, не будет навязывать ему своих решений.

Его задача – помочь актеру бережно вырастить образ по законам органической природы. Но если режиссер вкладывает в актера *свои* мысли, *свои* чувства, взятые из *своих* личных эмоциональных воспоминаний, если он говорит ему: «Делай именно так», – он его тем самым насилует. Разве мои эмоциональные воспоминания ему нужны? – спрашивает Станиславский. – У него есть свои. Я должен как магнит присосаться к его душе и посмотреть, что там есть. Потом бросить другой магнит. Я посмотрю, какой у него там материал. Ага! Я понимаю, какой у него есть живой эмоциональный материал, – другого не может быть»[*]. Только из этого живого материала и можно вырастить живой образ.

Пока актер не оживит поступки действующего лица своими эмоциональными воспоминаниями, не определит своего отношения к будущему образу, он не способен оценивать мнения других. Эти мнения могут только сбить его с толку, притупить его творче-

[*] К.С.Станиславский. Статьи. Речи. Беседы. Письма. – М.: Искусство, 1953. – Стр.667.

скую инициативу в поисках самостоятельного решения. Надо помочь актеру самому разобраться в материале пьесы.

Протокол внешней жизни роли

Процесс познавания пьесы Станиславский сравнивал с постепенным проникновением в недра земли, где под глубокими пластами скрыты ее богатства. Сначала снимается верхний растительный слой, затем – скрытые от глаз различные геологические наслоения почвы, через которые человек все более проникает в глубь земной коры, познавая ее строение. А недра земли, где бурлит и клокочет огненная масса, Станиславский сравнивал с областью творческого подсознания, до которого удается добраться немногим.

Самый верхний видимый и осязаемый слой – это фабула, факты, внешние события пьесы. Именно они составляют объективную основу драматического произведения. Их-то и следует в первую очередь выявить и оценить. Еще Аристотель считал, что при анализе трагедии самое важное – определить «состав происшествий», а потом уже все остальное: словесное выражение мыслей, характеры, сценическую обстановку и т.п.

Точная оценка состава происшествий позволит уяснить подлинный смысл сценических событий и место каждого действующего лица в них. «По мере исследования внешних событий, – писал Станиславский, – сталкиваешься с предлагаемыми обстоятельствами пьесы, породившими самые факты. Изучая их, понимаешь внутренние причины, имеющие к ним отношение. Так все больше опускаешься в самую гущу жизни человеческого духа роли, подходишь к подтексту, попадаешь в линию подводного течения пьесы…» *(т.4, стр.247).*

Станиславский ссылается на Немировича-Данченко, который предложил очень простой и остроумный прием: работу над пьесой целесообразнее начинать с краткого пересказа ее содержания. Актеру дается конкретное задание: последовательно и по возможности точно изложить факты и события, составляющие сюжет произведения. Причем поначалу не требуется ни эмоциональной, ни

идейной оценки фактов, ни их психологического раскрытия, ни тем более привнесения собственных вымыслов.

М.Н. Кедров советует при изучении фактов пьесы занять позицию бесстрастного следователя, составляющего протокол происшествия. Ведь прежде чем делать какие-либо выводы и принимать решения, опытный следователь постарается досконально изучить обстоятельства, восстановить во всех подробностях объективную картину того, что произошло.

Тщательное изучение событий и фактов, составляющих каркас пьесы, обязательно для каждого актера и режиссера, независимо от понимания ими идеи пьесы и ее сценического истолкования. Сознательное или бессознательное искажение фактов пьесы, их произвольная перестановка неизбежно приводят и к искажению замысла драматурга. Так, например, в финале трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта» герои кончают жизнь самоубийством. В истории театра известны случаи, когда в угоду вкусам зрителей делалась «небольшая» поправка: монах Лоренцо успевал вовремя спуститься в склеп Капулетти, и пьеса приходила к счастливой развязке. Влюбленные оказывались спасенными, но трагедия – погубленной.

Несостоятельность такого произвольного обращения с фактами пьесы совершенно очевидна. Ведь трагический финал происходит не от простой случайности. Он предопределен всем замыслом пьесы, подготовлен логикой развития событий, обусловлен сцеплением многочисленных фактов, созданных драматургом.

В качестве примера обратимся к сценическим фактам, из которых складывается первое событие трагедии «Ромео и Джульетта».

1. Двое слуг из дома Капулетти вышли в поисках развлечения на улицу.

2. Мимо проходили слуги из дома Монтекки. Слуги Капулетти начали их поддразнивать, задирать.

3.Завязалась ссора, которая перешла в драку.

4. Появившийся Бенволио пытался разнять их.

5. К Бенволио придрался Тибальд, напал на него.

6. В драку вмешались прохожие.

7. На шум вышли другие представители домов Монтекки и Капулетти.

8. Старики – главы семейств – обнажили мечи.

9. В разгар драки появился герцог. Ему с трудом удалось унять дерущихся и водворить порядок.

10. Герцог пригрозил смертной казнью тем, кто снова затеет драку.

Все перечисленные факты составляют, в сущности, одно событие: уличная драка двух семейств, прекращенная герцогом и вызвавшая его угрозу. Если пройти так по всей пьесе, то составится, по выражению Станиславского, «протокол жизни пьесы», взятой пока лишь с внешней, наиболее доступной стороны. Но чтобы приступить к анализу действием, достаточно уже найденного.

Важно подчеркнуть, что первоначальное определение сценического события раскрывает не внутреннюю суть происходящего, а только внешнюю, видимую его сторону. Со временем обнаружится и скрытое духовное содержание, которое должно быть воплощено в творчестве актеров.

Станиславский рекомендует определенную последовательность работы над ролью. Прежде чем проникнуть в «жизнь человеческого духа», необходимо овладеть «жизнью человеческого тела» изображаемого образа, соблюдая все тонкости органических процессов.

Анализ действием

После определения внешних фактов и событий пьесы исполнителям предлагается переходить к «разведке действием», исследуя на практике те органические процессы, которые вытекают из найденных фактов и событий. Перед актером ставится вопрос: *что бы он стал делать, если бы находился здесь, сегодня, сейчас в обстоятельствах жизни роли?* На поставленный вопрос актер отвечает не словами, а действием, которое он тут же пытается выполнить от собственного лица, а не от лица неведомого ему пока образа.

Смысл приема Станиславского в том, что чужая жизнь, изображенная в пьесе, переключается в плоскость личного жизненного опыта актера. Это сразу выбивает у него из-под ног «актерскую» почву и ставит его на почву жизненную, на путь подлинного органического действия, а не условного его изображения. Ведь для того, чтобы осуществить самые элементарные физические действия, ему придется постоянно уточнять обстоятельства жизни роли. Нельзя, например, открыть дверь и войти в комнату, если не знать, откуда и зачем пришел. Следовательно, по мере исследования действий одновременно изучаются и предлагаемые обстоятельства, обуславливающие эти действия.

Станиславский подчеркивал огромную разницу, которая существует между мысленными представлениями о действиях, возникающими при изучении роли за столом, и реальным ощущением действия, осуществляемого в живом общении с партнерами или другими сценическими объектами. В этом случае участвуют не только психика актера, но и органы чувств, мышцы тела, вся его духовная и физическая природа. Поставленный в положение действующего лица, в самую гущу сценических событий, актер не только познает таким способом пьесу, но и себя в обстоятельствах пьесы, овладевает тем самочувствием, которое Станиславский называл «реальным ощущением жизни роли». Без такого самочувствия анализ роли будет холодным, рассудочным.

Свой новый подход к роли Станиславский убедительно иллюстрирует рассказом о работе над «Ревизором» Гоголя с вымышленными учениками. Ученику Названову, от лица которого ведется рассказ, предлагается сыграть первый выход Хлестакова.

«- Как же я могу сыграть, когда я не знаю, что нужно делать? – отнекивался я с изумлением.

- Вы не знаете всего, но кое-что знаете. Вот это немногое вы и сыграйте. Иначе говоря: выполните из жизни роли хотя бы самые маленькие, физические действия, которые можете сделать искренне, правдиво, от своего собственного лица.

- Я ничего не могу сделать, так как ничего не знаю!

- Как? – накинулся на меня Аркадий Николаевич (К.С. Станиславский. - Г.К.). – В пьесе сказано: «Входит Хлестаков». Разве вы не знаете, как входят в номер гостинцы?

- Знаю.

- Вот вы и войдите. Дальше Хлестаков бранит Осипа за то, что он «опять валялся на кровати». Разве вы не знаете, как бранятся?

- Знаю.

- Потом Хлестаков хочет заставить Осипа пойти похлопотать об еде. Разве вы не знаете, как обращаются к другому с щекотливой просьбой?

- Знаю и это.

- Вот и сыграйте только то, что вам на первых порах доступно, то, в чем вы чувствуете правду, чему вы можете искренне поверить.

- Что же нам на первых порах доступно в новой роли? – старался я выяснить.

- Немного. Передача внешней фабулы с ее эпизодами, с ее простейшими физическими действиями.

Вначале только это можно выполнить правдиво, от своего лица и за свой страх. Если же вы захотите дать больше, то столкнетесь с непосильными задачами и тогда рискуете вывихнуться, очутиться во власти лжи, которая толкнет на наигрыш и насилие природы. Бойтесь вначале чересчур трудных задач – вы еще не готовы углубляться в душу новой роли. Поэтому держитесь строго указанной вам узкой области физических действий, ищите в них логику и последовательность, без которой не найдешь правды, веры, а следовательно, и того состояния, которое мы называем «я есмь»…

- Но я не знаю слов, и мне нечего говорить, – упрямился я.

- Вы не знаете слов, но общий смысл разговора вы помните?

- Да, приблизительно.

- Так передайте его своими словами. Порядок мыслей диалога я вам подскажу. Да и вы сами скоро привыкните к их последовательности и логике.

- Но я не знаю образа, который надо изображать!

- Зато вы знаете важный закон. Он говорит: «Какую бы роль ни играл артист, он всегда должен действовать от себя самого, за свой личный страх и совесть». Если же он не найдет или потеряет себя в роли, то тем самым убьет воображаемое лицо, которое лишится живого чувства. Это чувство может дать создаваемому лицу сам артист, и только он один. Поэтому всякую роль играйте от своего имени, в предлагаемых обстоятельствах, данных автором. Этим путем вы в первую очередь ощущаете себя самого в роли. Когда это сделано, то уже нетрудно вырастить всю роль в себе. Живое, подлинное человеческое чувство – хорошая почва для этого» *(т.4, стр.316-318).*

Характерно, что предложенная Станиславским новая, необычная методика работы над ролью вызывает на первых порах недоумение и сопротивление ученика. Происходит довольно длительная раскачка, пока ученик поймет педагога и начнет действовать в обстоятельствах роли.

Иное дело, когда актер уже вооружен соответствующей сценической техникой. Он умеет выполнять самые различные действия в предлагаемых обстоятельствах. Предположим, он открывает дверь и входит в комнату: сегодня, чтобы сообщить друзьям важную новость, завтра, чтобы вызвать во время урока товарища из класса, в другой раз он входит в свою собственную комнату после утомительного рабочего дня, а на следующий день открывает дверь в больничную палату, или в камеру преступника, в кабинет следователя и т.п.

Умея выполнять простейшие действия в разных жизненных обстоятельствах, он без особых затруднений будет справляться с этой задачей и на сцене, в частности, сумеет открыть дверь и войти в номер гостиницы в обстоятельствах Хлестакова.

Продолжая работу с учеником Названовым, Торцов – Станиславский говорит ему: «Окружите себя предлагаемыми обстоятельствами пьесы и ответьте искренне: что бы вы сами (а не какое-то неизвестное вам существо – Хлестаков) стали делать для того, чтобы выбраться из безвыходного положения?

- Да! – вздохнул я. – Когда самому нужно выбираться из положения, а не идти слепо за автором, то приходится крепко призадуматься.

- Вот это вы хорошо сказали! – заметил Аркадий Николаевич.

- Я ведь в первый раз перевел на себя, почувствовал положение и предлагаемые обстоятельства, в которые поставил Гоголь своих действующих лиц. Для зрителей их положение комично, но для самих исполнителей Хлестакова и Осипа оно безвыходно. Я впервые почувствовал это сегодня, а между тем сколько раз приходилось смотреть на сцене «Ревизора»!

- Это произошло от правильного подхода. Вы перенесли на себя и почувствовали положение действующих лиц в предлагаемых обстоятельствах Гоголя. Вот это важно! Это превосходно! Никогда не втискивайте себя в роль насильно, не приступайте к изучению ее по принуждению. Вы должны сами выбрать и выполнить в изображаемой жизни то, хотя бы самое малое, что вам вначале доступно. Так и сделайте сегодня. В результате вы немного почувствуете *себя в роли*. Отталкиваясь от этого, можно идти дальше и со временем подойти к тому, чтобы почувствовать *самую роль в себе* (*т.4, стр.319-320).*

Станиславский добивается строгой последовательности в овладении образом, не допуская никакого насилия над творческой природой артиста. Предложенная им новая методика как раз и направлена на то, чтобы помочь актеру создать живой органический процесс на сцене. С этой целью он и рекомендовал тотчас же после знакомства с пьесой и выяснения ее фабулы приступать к дальнейшему ее изучению не умозрительно, а в живом взаимодействии партнеров, не обусловленном на этом этапе никакими мизансценами и фиксированным текстом. Такое предварительное изучение себя в обстоятельствах роли подготавливает актера к дальнейшему процессу работы, к органическому перевоплощению в образ.

О том, как Станиславский достигал этого на практике, можно проследить на примере его работы в Оперно-драматической студии. Однажды он предложил ассистентам распределить между собой роли в пьесе «Горе от ума». На вопрос ассистента, не сле-

дует ли им прежде всего перечитать пьесу, Станиславский заметил, что «Горе от ума» у всех на слуху, а стало быть, нет необходимости перечитывать. Если же забудется последовательность действий и эпизодов, то можно общими усилиями восстановить это в памяти.

- С чего начинается пьеса? – спрашивает он.

- Софья заставила крепостную служанку Лизу сидеть всю ночь у дверей своей комнаты, охранять ее свидание с Молчалиным, секретарем Фамусова, в которого она влюблена, – отвечает исполнительница роли Лизы – Е.А.Соколова.

- Стойте, стойте! Это все вы уже знаете как читатель пьесы и собираетесь прочесть мне лекцию о «Горе от ума». А я подхожу как зритель, который пока ничего не знает. Есть какая-то последовательность, в которой раскрывается пьеса, и мы не должны ее нарушать, а вы мне объясняете то, что узнается только потом… Так что же происходит вначале?

- Лиза просыпается в кресле, замечает, что уже рассвело, и начинает…

- Не забегайте вперед… Лиза просыпается. Это уже сложное физическое действие. Можете выполнить его? – обращается он к Е.А.Соколовой.

- Попробую… (Актриса выдвигает кресло на середину зала, усаживается в него, изображая спящую, потом просыпается внезапно, как от толчка).

- Нет-нет! Это только в театре актеры просыпаются, точно их палкой огрели по голове. Ведь в жизни вы просыпаетесь каждый день и, казалось бы, должны хорошо знать, как это делается. А вот на сцене всему приходится учиться сызнова. Это закон. В каждой новой роли приходится заново учиться делать самые простые вещи: ходить, сидеть, а в данном случае – просыпаться. Так вот вспомните, как это делается в жизни, а не в театре.

- Но в авторской ремарке сказано, – замечает кто-то, что Лиза просыпается «вдруг», то есть внезапно. Она, по-видимому, испугана тем, что проспала рассвет. В Художественном театре от неожиданности она скатывалась даже на пол.

- Испуг это не действие. А я прошу вас для начала только действовать физически, и больше ничего. Если человека разбудить, он вначале ничего не понимает. Есть что-то промежуточное между сном и бодрствованием, когда человек приходит в себя, прежде чем что-либо сообразить. Вот эти органические процессы мы и должны в первую очередь исследовать, найти элементарную логику физических действий, а потом уж будем говорить об авторских ремарках, которые, кстати, бывают совершенно беспомощными с режиссерской точки зрения. Вообще прошу временно забыть о пьесе и даже не открывать ее… Было бы лучше, если бы актеры пьесы вообще не читали и не смотрели ее в театре. Тогда не возникало бы никаких предубеждений, а просто я, режиссер, объявлял бы вам по порядку факты пьесы. Вы просыпаетесь в кресле – вот вам первый факт. Извольте его исследовать на основании личного жизненного опыта, собственных эмоциональных, а не театральных воспоминаний. Ну-с, пожалуйте.

-В первый момент я еще не захочу расставаться с приятными сновидениями.

- Прежде всего, не верю вашей позе. Чтобы решать вопрос, как я проснулся в кресле, нужно решить, как я заснул в нем. Найдите положение, в котором можно заснуть сидя… (Актриса меняет позу). Ну это еще не очень удобно…А еще как?.. (Актриса находит новое положение). Это уже лучше, но не верю ногам… А если ноги подобрать под себя?

- А Лиза не побоится скинуть туфли? Она ведь должна быть начеку, чтобы вскочить при первой опасности.

- Никакой Лизы нет, а есть вы…Катя. Какую Лизу видел перед собой Грибоедов, когда писал комедию, мы ведь не знаем. Мы можем только разгадать ее поведение, если попытаемся честно по совести ответить на вопрос: *а что бы я сделал, если оказался в обстоятельствах Лизы?* И отвечать не словами, а действиями. Но действия будут ваши, а не какой-то воображаемой Лизы. Если будете действовать логично, по законам природы, а не по театральным штампам, учитывая предлагаемые обстоятельства, то придет время, когда трудно будет отделить действия Кати от действий Лизы. Вы и сами не заметите, как это произойдет, а пока нет ни-

каких образов и никакой пьесы. Есть только элементарные обстоятельства пьесы, ее внешние факты, и больше ничего… Скинете вы туфли или нет, это не я вам продиктую, а вы сами решите впоследствии. Попробуйте пока и так и сяк.

- Если я так заснула в непривычной обстановке, не у себя в постели, а в кресле, в этой гостиной, то прежде всего возникает вопрос: где я? Почему я здесь?

- Никакой гостиной пока нет, а есть этот зал с колоннами, люстрой и расписным потолком. (Занятия происходят в доме Станиславского в «Онегинском зале»). Берите всегда реальную, окружающую вас в данный момент обстановку. Кстати, чем этот дом не фамусовский? Говорят даже, что Грибоедов как раз и имел в виду этот дом в Леонтьевском переулке, когда писал комедию. Но это пока не важно. Важно, чтобы вы ощущали себя *здесь*, в этой сегодняшней обстановке, а не где-то в воображаемой гостиной… Действовать всегда надо так, как могу действовать *я, здесь, сегодня, сейчас, а не не кто-то где-то, когда-то,* то есть какая-то неведомая нам пока Лиза, в неизвестном фамусовском доме, более ста лет тому назад…То, что вы говорите, – верно, но вы пропускаете самый первый момент просыпания, промежуточный между «сплю» и «не сплю». Как его определить? Проверьте это сами.

- Мне неясно, отчего я просыпаюсь.

- Конечно, надо это решить. А решить можно по-разному. Проснуться вы можете от того, что неудачно перевернулись во сне и потеряли равновесие. А теперь мы разбудим вас звоном часов…(Имитируется бой часов). Проснуться вы можете и оттого, что прекратилась музыка в соседней комнате или луч солнца прошел через ставни и попал на лицо. Испытайте на себе все эти варианты, чтобы выбрать самое выгодное для логики вашего действия… Вот теперь оглядитесь и поймите, где вы находитесь и что привело вас сюда.

- Пока я оглядывалась – заметила свет в окне, надо проверить, сколько времени… Оказывается проспала. (Все это исполнительница говорит по ходу действия, пробуя и примеряясь к нему).

- А вы знаете, чем это грозит?

- Большими неприятностями.

- Какими же?

- Меня могут выгнать с работы. (Общий смех).

- Выпороть розгами на конюшне, а потом сослать в глухую деревню «за птицей ходить».

- Позвольте, Константин Сергеевич, – вступает в разговор один из присутствующих, – вы же говорили, что пока не следует принимать во внимание обстоятельства жизни действующего лица, а брать только голую фабулу.

- Я говорил, что не надо преждевременно загружать актера всякими сведениями, которые ему до времени не нужны. Но обстоятельства надо добавлять по мере надобности. Вот и пришла такая надобность, режиссер всегда должен быть во всеоружии. Вы чувствуете, что от этого добавления все действия становятся острее. Проспала, прозевала и этим, может быть, накликала страшную беду и на себя и на других. Значит, это не просто проверка времени, чтобы решить, например, не пора ли мне принимать лекарство, а страшно активное действие… Впрочем, я забежал вперед. О ритме пока не думайте, а тщательно проверяйте и доводите до последней степени правды каждое мельчайшее физическое действие… Что дальше?

- Надо срочно предупредить влюбленных о грозящей опасности. (Подходит к двери, за которой происходит предполагаемое свидание, и приглушенно кричит в замочную скважину: «Эй, расходитесь, уже утро!»)

- Но откуда вы знаете, что они еще там? Может быть, они давно ушли, пока вы спали?

- В самом деле, значит сперва надо проверить, может быть, заглянуть туда…

- В пьесе сказано, что они сидят там «запершись», – напоминает кто-то.

-Да и вообще вам строжайше запрещено открывать эту дверь, – добавляет Станиславский выдуманное им новое обстоятельство.

- Как же быть? – недоумевает исполнительница, обеспокоенная самым искренним образом.

- Вот вы уже и взволнованы трудностью задачи. Очень хорошо. Это уже начало переживания, а ведь мы ни о чем не говорили,

кроме элементарных физических действий. В этом-то и заключается главный секрет приема: переживания рождаются сами собой, рефлекторно, по закону связи тела и души. Если будете действовать логически правильно и верить в подлинность ваших действий, то невозможно при этом чувствовать неправильно. Ведь переживание идет от веры в подлинность совершаемого действия…

На следующей репетиции оказалось, что некоторые логически необходимые действия раньше были пропущены. Началось с того, что исполнительница стала невольно повторять случайно найденные ранее мизансцены, да и кресло на этот раз было специально поставлено в то же положение, в котором оно находилось накануне. По этому поводу Станиславский заметил:

- Задача заключается не в том, чтобы штамповать вчерашние приспособления, как это делает большинство актеров во всех театрах мира, а в том, чтобы проделать весь процесс заново, продолжая поиски правды. Те физические действия, которые были найдены вчера, нужно выполнять по-сегодняшнему, а не по-вчерашнему. Вы должны твердо знать линию действия, то есть, *что я делаю* и в какой последовательности, зачем, почему, по каким причинам, а *как* делаю – оставьте в покое и доверьтесь в этом смысле подсознанию. Заштамповать действия очень легко, если долбить каждый день одни и те же приспособления, но тогда уже оно перестанет быть действием, а превращается в штамп. Так и вы, Екатерина Алексеевна, уже перестали ориентироваться: куда броситься, как поступить, если вам не отвечают из соседней комнаты, а уже уверенно бросаетесь вправо и влево на основании простой мышечной памяти, после проделанного на вчерашней репетиции. Но техника, которую я предлагаю вам, заключается в том, чтобы всякий раз забывать, *как* я это сделал, а фиксировать только логику действия. Надо, как говорил Леонидов, уметь стирать из памяти все вчерашнее, как стирают мел с грифельной доски, чтобы сегодня писать на ней заново. Надо уметь «забывать» пьесу, выходя на сцену.

Станиславский часто говорил, что вот эту суть системы не понимают даже близкие ему по театру люди. Вечное недоразумение заключается в том, что актеры торопятся внешне зафиксировать

роль, прежде чем она внутренне созреет, заштамповать то, что однажды родилось подсознательно.

- И когда я отклоняю действия, превращающиеся в штамп, актеры, не понимая этого, ворчат: «Станиславский опять все переделывает! Вчера хвалил, а сегодня за это же ругает…» Но ведь я хвалил вчера не мизансцену, а верность актерского поведения, которое возникло органическим путем, а сегодня уже повторяется механически, по мышечной памяти.

Значит, новое поколение актеров надо так тренировать, чтобы выработать в них соответствующую технику подлинного, органического действия. Нужно, чтобы они владели правильным методом работы над ролью: возобновляли бы всякий раз живой процесс, а не повторяли от раза к разу один и тот же результат.

Чтобы лишить исполнительницу роли Лизы возможности повторять привычные мизансцены и заставить ее сегодня заново ориентироваться, Станиславский просит перенести его режиссерское кресло на противоположную сторону репетиционного зала.

Актриса, чувствуя, что она окажется спиной к нему, пытается развернуть и свое кресло, но Станиславский останавливает ее.

- Разве безразлично с точки зрения логики вашего действия, как поставить кресло?.. Где, по-вашему, происходит свидание? – спрашивает он.

- В соседней комнате, куда ведет дверь слева от меня.

- А откуда можно ждать опасности?

- Из вестибюля, куда ведет дверь справа.

- Какую же дверь вы должны держать постоянно в поле вашего зрения?

- Дверь из вестибюля, откуда может появиться Фамусов.

- Значит, разворачивать кресло в мою сторону совершенно нелогично. А с точки зрения мизансцены, ваше новое положение – спиной к зрителю – может быть еще интереснее и неожиданнее.

Приняв во внимание это новое обстоятельство, исполнительница добавила ко вчерашней цепочке действий еще одно: проверку того, что происходит в вестибюле. Внимание к этой опасной двери не покидало ее и тогда, когда она торопила засидевшихся влюбленных, переговариваясь с ними через другую дверь.

Появились и новые детали в ее поведении: после пробуждения от сна в неудобной позе возникло желание расправить онемевшие члены, зевнуть, потянуться, разгладить измятое платье, поправить волосы, упавшие на глаза, и т.д.

Станиславский наталкивал актрису на то, чтобы при повторении пройденного она продолжала бы поиски новых подробностей, и с этой целью подсказывал ей все новые обстоятельства действия. При этом он отклонил ее попытки произносить текст Грибоедова, настаивая на том, что прежде всего актер должен изучить самого себя в обстоятельствах роли, а затем уже обращаться к авторскому тексту. Станиславский называл это прохождением актера по стопам автора.

- Ведь прежде, чем написать текст реплики, автор ставит действующих лиц в созданные им обстоятельства и мысленно заставляет их действовать. Только после этого могут родиться нужные слова. Актер же сразу хватается за слова, а уж к словам подтягивает действие. Но этим он никогда не добьется полного слияния с ролью, потому что пропускает самое важное – тот процесс, в результате которого рождается слово. Путь, который я вам предлагаю, – это путь самой жизни, а поэтому хватайтесь за него.

Возражая Константину Сергеевичу, присутствующие обращали внимание на то, что пользуясь в упражнении своими словами, исполнительница роли Лизы уходит в сторону от мыслей Грибоедова. Например, пытаясь прервать затянувшееся свидание и напугать Софью и Молчалина, она приводит не те доводы, которые приводит грибоедовская Лиза.

- Сейчас важнее всего, – отвечает Станиславский, – что актриса по-настоящему *ищет* и находит нужные ей слова, пусть даже не совсем удачные. Когда же актер сразу получает готовый текст, он перестает искать слова. Тогда текст не рождается, как в жизни, а просто докладывается более или менее осмысленно. Но доклад текста не есть действие словом. Пусть для начала актер помучается, подбирая нужные слова для действия. Это заставит его потом больше дорожить поэтическим текстом автора… Но при этом – замечает он, – не следует давать актеру слишком далеко уклоняться от автора. Если он делает ошибку, нарушая последователь-

ность мыслей, надо его поправлять. Логика мыслей – от автора, слова – от актера до тех пор, пока он прочно не усвоит эту логику.

- Когда же актеру следует переходить к авторскому тексту, в какой момент работы?

На это Станиславский отвечает:

- Когда созреет потребность. Пусть, например, выпроводив Фамусова и избежав страшной опасности, актриса просто вздохнет с облегчением и скажет про себя: «Слава Богу, выскочила из беды!»… И если этот момент прочно войдет в логику действия, тогда актриса с жадностью схватится за богатую и точную мысль Грибоедова, которая заменит ее собственную бедную мысль:

Минуй нас пуще всех печалей
И барский гнев, и барская любовь.

Но слова эти лягут на уже подготовленную почву, они соединятся со вздохом, который уже найден актрисой, и станут нужны для действия, а не для того, чтобы пустить в публику этот остроумный афоризм и получить ответный смешок или хлопки поклонников.*

Физические действия подготавливают произнесение слов, а не наоборот. Поэтому Станиславский предлагает актеру работать над ролью, *идя от действия к словам, а не от заученных слов к действию.* Действия же вытекают из тех обстоятельств, в которые поставлен актер как действующее лицо. Сценический факт уже предопределен автором. Например, в то время как Лиза переводит часы, входит Фамусов. Что будет делать Лиза, застигнутая врасплох? Предположим, чтобы оправдать свое пребывание здесь в такой ранний час и отвести подозрения, она будет делать вид, что протирает циферблат часов, убирает комнату. Уборка поможет ей скрыть смущение и отвести подозрения Фамусова. Она будет парировать его вопросы, врать, не глядя в глаза. Но такое действие принадлежит уже актеру, а не автору. В пьесе об этом ничего не сказано.

---

* Текст беседы К.С. Станиславского, как здесь, так и в других случаях, приводимый без указания источников, дается в записи автора.

Действенный анализ пьесы закладывает прочную основу всей дальнейшей работы актера над ролью. От того, как осуществляется этот первый этап сближения актера с ролью, будет во многом зависеть и конечный результат творчества.

Внесценическая жизнь роли

Выясняя факты и вытекающие из них действия, мы то и дело сталкиваемся с необходимостью выходить за рамки сценических событий, заглядывая в прошлое и будущее роли. Ведь пьеса дает нам всего лишь несколько отрезков жизни действующих лиц, определяющих настоящее роли. Но, как верно говорит Станиславский, настоящее – это всего лишь переход от прошлого к будущему… «Прошлое – это корни, из которых выросло настоящее… Нет настоящего без прошлого, но нет его и без перспективы на будущее, без мечты о нем, без догадок и намеков на грядущее» *(т.4,стр. 81).*

Потребность изучить прошлое роли, и особенно ее ближайшее прошлое, предшествующее выходу актера на сцену, возникает иногда с самого начала работы.

Разбирая первый акт «Горя от ума», мы уже убедились, что для определения точной логики поведения Лизы после ее пробуждения необходимо было выяснить обстоятельства, котрые заставили ее провести ночь в кресле. Что же говорит об этом автор? Мы узнаем, что Лиза просилась спать, получила отказ и выражает по этому поводу свое недовольство. Ей «мочи нет»: после целого дня хлопот и беготни по дому она должна еще проводить у дверей своей барышни бессонную ночь и сидеть до тех пор, «покудова не скатишься со стула». А виной всему «амур проклятый», романтические бредни Софьи, которым Лиза явно не сочувствует. Она высказывает свои «суждения» и твердит, что «в любви не будет этой прока ни во веки веков». Лиза ни в грош не ставит лицемерного Молчалина, который, ей это хорошо известно, Софью не любит, и не очень с ним церемонится. Она боится возмездия за свое пособничество в их тайных свиданиях. За них все могут жестоко поплатиться: Софью запрут, ее с Молчалиным прогонят «со

двора долой». Но больше всего достанется ей, Лизе, несущей перед Фамусовым ответственность за поведение барышни: «в ответ за вас конечно мне попасть», – упрекает она Софью.

Все эти обстоятельства придется принять во внимание не только при исполнении первого эпизода пьесы, когда Лиза поднимает тревогу, чтобы прекратить затянувшееся свидание, но и в последующих, где она впервые встретится на сцене с другими действующими лицами. В самом деле, смогут ли они установить правильное взаимодействие, не зная, как сложились их взаимоотношения еще до начала пьесы? Ведь жизнь роли на сцене не начинается, а всегда *продолжается*.

Обо всем этом обычно договариваются перед началом репетиционной работы. Но, как говорит Станиславский, одно дело быть «зрителем своей мечты» и совершенно иное – «стать действующим лицом ее». Поэтому он рекомендует проверять на практике все, что представилось в воображении. А для этого целесообразно проделать этюды на прошлое роли, которые успешнее всего подготовят сценические события и взаимоотношения действующих лиц, активизируют работу воображения исполнителей, введут их в жизнь роли.

Пусть, например, Лиза, Софья и Молчалин встретятся в этюде, в котором будут восстановлены события вчерашнего вечера. Мы уже представляем себе, как Лиза станет сопротивляться безрассудным планам молодой хозяйки, какие возражения будет приводить против ночного свидания. Софье же придется сломить сопротивление служанки и заставить ее опять караулить всю ночь.

А каким тоном Софья будет говорить с Лизой – упрашивать или приказывать? Для этого придется уточнить их взаимоотношения. Лиза ведь крепостная служанка, которой можно просто приказать и, когда нужно, осадить ее, что и делает Софья, говоря: «Послушай, вольности ты лишней не бери…» С другой стороны, Лиза – единственное доверенное лицо Софьи, посредница в ее амурных делах, союзница и советчица, значит – почти подруга, человек, с которым можно и посоветоваться и душу отвести. А потерять привязанность Лизы даже опасно: она может прогово-

риться Фамусову, и тогда все пропало. Значит, Софья зависит от нее.

Все эти вопросы непременно возникнут перед исполнительницами, как только они сойдутся в этюде и начнут действовать. Наконец распоряжение отдано, и Лиза должна привести на свидание Молчалина (это ведь тоже входит в ее обязанности, о чем мы знаем из пьесы). А как вести себя с Молчалиным, который пристает к ней, задабривает подарками и старается заманить в свою комнату? Девушку задевает и то, что он не только не любит Софью, но даже не уважает ее. К тому же он трус и даже на любовное свидание захватывает с собой на всякий случай папку с деловыми бумагами. Как же вести себя с ним, провожая его поздно вечером на свидание с хозяйкой по комнатам опустевшего дома? Ведь Молчалин и тут не упустит случая поволочиться за ней.

Одно дело прочитать актерам лекцию о взаимоотношениях барышни со служанкой и их обеих с секретарем хозяина дома, какие могли существовать в эпоху грибоедовской Москвы; совсем иное – когда актеры, встав перед необходимостью исполнить этюд на тему «подготовка ночного свидания», сами извлекут из авторского текста нужные им сведения и обогатят их своим воображением. Такой этюд будет и хорошей настройкой к непосредственному действию на сцене и изучением предлагаемых обстоятельств пьесы.

Наконец Лиза осталась одна и заняла позицию караульного, охраняющего подступы к запертой двери. Но как ей бороться со сном? Может быть, она захватила с собой какую-нибудь работу и при свете свечи пытается заниматься вязанием или шитьем? Постепенно ее все больше тянет ко сну, и она «только на минуточку» позволяет себе прикорнуть, сидя в кресле, авось, – рассуждает она, – свидание затянется на этот раз не слишком долго, иначе всем грозит беда. Она знает привычку Фамусова просыпаться на рассвете и бродить по дому…

Так фантазирует актриса, отталкиваясь от тех намеков, которые содержатся в тексте пьесы, и подходит незаметно к ее началу.

К ранее найденным действиям добавились и новые: появилась работа в руках и свеча на столе. Позднее надо будет найти время, чтобы подобрать с полу скатившееся шитье, затушить и поставить на место свечу. Это обострит ритм диалога с Фамусовым, если придется при нем скрывать следы ночного дежурства. Значит, этюд на «закулисную жизнь» не только вводит актрису в сценическое действие, но и обогащает это действие новыми подробностями, которые помогают укрепить веру актера и зрителя в подлинность происходящего.

После затянувшегося свидания Софья и Молчалин выходят на сцену, прощаются и расходятся. Казалось бы, совершается очень простое действие. Однако на репетиции в Оперно-драматической студии выяснилось, что партнеры не знают, как им себя вести, они очень смутно представляют, какие взаимоотношения сложились между ними по ходу ночного свидания. Поэтому Молчалин повел себя с Софьей слишком фамильярно, а Софья слишком официально, и никакого контакта между ними не образовалось.

Станиславский остановил исполнителей и предложил разобраться в том, как они провели эту ночь. Из пьесы известно, что они до самого утра разыгрывали дуэт флейты и фортепиано, и, кстати, флейта окажется в руках Молчалина, когда появится Фамусов. Но что же происходило в перерывах между игрой? Объятия, поцелуи или же сентиментальный разговор на общие темы при соблюдении строгой дистанции? На этот счет можно делать различные предположения, но, если верить Софье, Молчалин держался с ней на этих свиданиях более робко, «чем даже днем, и при людях, и въяве». Как же он вел себя? И об этом рассказывает Софья:

Возьмет он руку, к сердцу жмет,
Из глубины души вздохнет,
Ни слова вольного, и так вся ночь проходит,
Рука с рукой, и глаз с меня не сводит.

Чтобы оправдать такой сентиментальный характер взаимоотношений, над которыми смеется даже служанка, пришлось выяснить, что привлекает Софью в Молчалине и чем объясняется его мнимая скромность и сдержанность в этой ситуации. Станислав-

ский требовал, чтобы исполнители этюда опирались не на литературные и театральные комментарии, дающие на этот счет множество различных объяснений, а на личный жизненный опыт. Когда исполнители нашли обстоятельства, заставляющие их действовать именно так, как рассказывает об этом Софья, оказалось, что, например, взять Софью за руку и задержать ее в своей руке для Молчалина – это огромное, сложное действие, так сказать, кульминация свидания.

Работа над этим закулисным этюдом под руководством Станиславского продолжалась до тех пор, пока его участники не начали свободно действовать в обстоятельствах пьесы от своего лица. После этого выход на сцену и эпизод расставания не вызвал особых затруднений. Он явился прямым продолжением «закулисной» жизни действующих лиц.

Этюды на внесценическую жизнь роли Станиславский делал не только в студии, с учениками, но и с опытными актерами. Вот, например, как описывает Н.М. Горчаков одну из репетиций первого акта «Горя от ума» с актерами МХАТа.

«Как только Лиза – Андровская потянулась, собираясь проснуться, раздался голос К.С.:

- Простите, что я останавливаю репетицию, – сказал он, обращаясь к актерам, – но я не понимаю, что вы делаете, Ангелина Осиповна и Виктор Яковлевич?

- Мы ничего не делаем, – отвечала А.О. Степанова, выглядывая вместе с В.Я. Станицыным из-за ширм, – мы ждем своего выхода.

К.С. Я такого действия у Грибоедова не знаю. У него нигде не указано, что «Софья и Молчалин ждут своего выхода».

В.Я. Станицын. Вы нас не так поняли, Константин Сергеевич. Когда мы стоим со Степановой «на выходе», мы представляем себе, будто делаем то, что указано у Грибоедова.

К.С. А что указано у Грибоедова?

А.О. Степанова. Софья играет на фортепиано…

В.Я. Станицын. А Молчалин – на флейте…

К.С. А еще? Ведь они не все время играют на флейте и фортепиано. Когда их окликает Лиза, звуки музыки из комнаты Софьи

прекращаются. И во время сцены Лизы с Фамусовым в комнате Софьи совершенно тихо. Что же там происходит?

В.Я. Станицын. Молчалин прощается с Софьей.

К.С. Как?

Актеры задумались.

К.С. Вы же сказали, что, ожидая выхода, вы себе представляете, как проводите время с Софьей.

В.Я. Станицын. Представляю. Может быть не так точно…

К.С. А может быть надо не *представлять* себе, а *делать*, *действовать* так, вплоть до выхода на сцену?..

А.О. Степанова. Нам делать все это?

К.С. Попробуйте. Примерьтесь около пианино. Вот только как быть с музыкой?

А.О. Степанова. Так, как играет Софья, я могу немного сама сыграть…

Степанова – Софья сидела за пианино и играла, правда, довольно робко, несложную мелодию музыкального дуэта Софьи и Молчалина. Станицын стоял напротив нее и, прижав губы к флейте, беззвучно имитировал игру на флейте. Через 15-20 секунд они перестали играть. Станицын подсел к Степановой на низенькую скамеечку для ног и нежно взял ее руку в свою. Подержал, вздохнул, прижал к сердцу. Степанова ответила ему тоже вздохом…

А.О. Степанова. Все, Константин Сергеевич?

К.С. Как – все? Вы же не провели на свидании и одной минуты.

В.Я. Станицын. Неужели? А нам казалось, что мы бесконечно долго все это делали…

К.С. Это не так просто – просидеть всю ночь вдвоем в комнате двум молодым людям. Вы делаете только то, что указано у Грибоедова… Но неужели вы думаете, что Молчалин может шесть часов простоять или просидеть около Софьи? Да он весь одеревенеет, у него сведет ноги. То же относится и к Софье. Значит, они уже научились разыгрывать друг перед другом целые любовные пантомимы. Этого требует физика – жизнь их тела. Не подумайте, что я намекаю на нечто вроде любовной игры. Конечно, нет. Даже сейчас, когда я смотрел вашу крошечную сценку, Виктор Яковле-

вич, по-моему, непозволительно для той эпохи «мял», если можно так выразиться, руку Софьи в своих руках. Софья ему бы этого никогда не позволила.

О чем я говорю? О целой симфонии действий и того и другого в течение этих утомительно-страшных часов для Молчалина… Ведь он уже пять ночей не спит! Ей-то хорошо! – бросает он тоскливый взгляд на дверь Софьи. Она, расставшись с ним в шесть утра, уляжется спать до двенадцати, а он иди в семь-восемь к Фамусову. Фамусов – старик, ему не спится, рано встает!..

После долгой работы над этюдом ночного свидания и создания «целой симфонии действий» Станицын заметил, что «на месте Молчалина с ума можно сойти. Он, наверно, выходит из комнаты Софьи как из бани».

К.С. А разве вы когда-нибудь так себя ощущали, выходя на сцену?

В.Я. Станицын. Нет, я просто старался выйти потихоньку, чтобы не нашуметь, спрятаться обратно, если кто-то, кроме Лизы, находится в комнате. Мы ведь могли слышать чей-то голос. Но таким я себе Молчалина не представлял.

К.С. Видите, вот вам, как актеру, уже подарок! От точного исполнения линии физических действий в комнате вы заново подойдете к образу Молчалина. Наверное, найдете много новых черт его характера. А это еще только начало пути по линии перевоплощения в образ.

А.О.Степанова. Боже мой! Значит, мы выходим на шум Лизы совершенно измученные ночными «вариациями», как вы назвали наши взаимные «любовные» перипетии, Константин Сергеевич?

К.С. Да, работа у Мочалина и Софьи нелегкая. Трудно было соблюдать любовный стиль того времени».[*]

Такого же рода этюды проделывал и Лужский – Фамусов, которому не спалось в это утро, и Чацкий – Качалов, подъезжавший в это время к фамусовскому дому. Да и мог ли исполнитель роли

[*] Н.М.Горчаков. К.С. Станиславский о работе режиссера с актером. - М.: ВТО, 1958, - Стр.110-116.

Чацкого выйти на сцену по-человечески, а не по-актерски, не ощутив всего, что предшествует этому выходу? Ведь он не просто зашел в гости к знакомой девушке, а «звонками только что гремя и день и ночь по снеговой пустыне», спешил к ней «голову сломя». И Станиславский ставил вопрос: как же Чацкий вошел или, вернее ворвался в дом Фамусова, после того как вылез из саней? Какие он должен был совершить действия, прежде чем открыть дверь в комнату Софьи?

В его записях по работе над ролью мы находим подробное описание этого момента закулисной жизни Чацкого, которое дает ясное представление о том, какой тщательной разработки «закулисных» действий требовал от актеров Станиславский.

Но «закулисная» жизнь роли не ограничивается ее прошлым. Она не может обрываться между выходами актера на сцену. Характерно, что в своих режиссерских планах Станиславский не только подробно разбирает настоящее и прошлое пьесы, но уделяет большое внимание и тому, что произошло с действующими лицами между актами. Если пренебречь этими закулисными моментами, то не образуется непрерывной линии жизни образа, а лишь ее пунктир, состоящий из отдельных разрозненных отрезков.

Чтобы приблизиться к пониманию сквозного действия, надо прежде всего ощутить непрерывное течение жизни роли, и особенно того дня, в котором застают актеров сценические события. Иногда эти события растягиваются на много лет и даже десятилетий, как, например, в пьесе Островского «Без вины виноватые», иногда ограничиваются одним днем, как в «Женитьбе Фигаро» или в том же «Горе от ума».

Станиславский требовал от актеров, чтобы они точно знали линию своего дня по часам, чтобы они приносили с собой на сцену прожитую жизнь и, уходя со сцены, хорошо знали бы, что их ожидает. Репетируя, например, «Таланты и поклонники», он предлагал исполнительнице роли Негиной А.К. Тарасовой составить точное расписание ее сценического дня.

- Утром у вас была большая репетиция всей пьесы, – подсказывал он ей, – вечером будет вторая и последняя. В промежутке между ними нужно найти время, чтобы заехать на примерку к

портнихе, потому что платье для бенефиса еще не готово, подучить текст роли и успеть пообедать. Все это нужно не для натурализма, а для ощущения сквозного действия и верного ритма. Вы забежали домой пообедать, а тут сидит поклонник, важный господин, которого нельзя просто выгнать, а приходится выслушивать его болтовню и отвечать на его оскорбительные предложения.

Все внимание актрисы направлено на неотложные закулисные дела, а посетитель, с которым она вынуждена поддерживать разговор, мешает ей. Совершенно иное дело, если актриса, не создавшая себе никакой закулисной жизни, вышла на сцену, чтобы провести диалог с посетителем.

- В первом случае она пойдет от жизни, – говорил Станиславский, - во втором – от театра со всеми его условностями.

Бывают закулисные события, которые для создания жизни роли важнее тех, что происходят на сцене. Они накладывают отпечаток на все дальнейшее поведение актера. Обратимся снова к «Горю от ума». При исполнении третьего акта от внимания актеров и зрителей нередко ускользает факт нового любовного свидания Софьи с Молчалиным. Оно затянулось настолько, что хозяйка даже не вышла встретить гостей, за что и получила от графини-внучки колкое замечание «Jamais trop diligent Vous nous donnez toujours le plaisir de l’attente» («Вы не спешите и всегда доставляете нам удовольствие ждать вас»). Между тем именно это свидание, которому невольно мешает Чацкий, подготавливает ее окончательную ссору с ним и придает Молчалину ту развязную самоуверенность, которая привела его в конце пьесы к полному фиаско. Ожиданием этого свидания окрашен весь первый диалог Софьи с Чацким, а затем и Молчалина с Чацким. Оно имеет прямую связь с заключительной сценой, когда сама Софья приходит на свидание к Молчалину.

Никакое фантазирование на тему прошлого образа и его закулисной жизни не может заменить действия актера в этюде, создающего то, что Станиславский называл *реальным ощущением жизни роли.* Этюды заполняют белые пятна в роли, углубляют ее предлагаемые обстоятельства, помогают стереть границы между сценическим и внесценическим бытием актера в образе.

Мы уже говорили, что настоящее не может существовать, если оно не имеет прошлого. В равной степени оно невозможно и без прицела на будущее, без перспективы, которая влияет на поступки человека в жизни и актера на сцене. В само понятие *действие* входит не только его выполнение, но и определяющее его стремление к какой-то цели; иначе никакое действие осуществиться не может. Вот почему, кроме знания прошлого своей роли, актер должен по ходу работу постоянно уточнять все, что относится и к будущему, а на первых порах – к ближайшему будущему роли.

Поначалу Чацкий стремится повидать Софью, которая была другом его детства. В этом его ближайшая перспектива. Затем его дружеская привязанность перерастает в любовь, и возникает иная перспектива: он уже готов посвататься за Софью. В дальнейшем исполнитель роли Чацкого убедится, что его поступки определяются не только логикой влюбленного в Софью, но и логикой человека, влюбленного в свою родину, и эта вторая его страсть в конечном счете оказывается сильнее первой. Но возникает все это не сразу, а позднее, когда, все более углубляясь в роль, актеры дойдут наконец до понимания сквозного действия.

Заметим, что перспектива роли – еще не сквозное действие, а лишь первый шаг к его постижению. Нельзя форсировать определение сквозного действия, если дорожить естественной последовательностью овладения ролью, но ближайшую перспективу роли знать необходимо. Если же с самого начала потребовать от исполнителя Чацкого, чтобы он в первом акте вел себя с Софьей не только как влюбленный, но и как передовой человек своего времени, это значило бы произвести насилие над ролью. В комедии Грибоедова гражданский и нравственный облик Чацкого раскрывается постепенно, по мере столкновения Чацкого с фамусовским обществом, то есть развития сквозного действия пьесы. Но, приступая к роли, актер не может сразу охватить сквозное действие. Он будет руководствоваться ближайшей перспективой роли.

Софья, например, живет перспективой новых встреч с Молчалиным и готовится к ним. Но, кроме того, ей предстоит устройство бала, приглашение и прием гостей, отдача распоряжений по дому, забота о новом платье, модной прическе и т.п. События дня

подсказывают ей и новые заботы: как усыпить бдительность отца, который следит за ней, как отделаться от ухаживаний Чацкого, как избежать сватовства Скалозуба.

Молчалин после утомительной бессонной ночи готовится к новому ночному «дежурству» около Софьи и с трепетом ждет разоблачения и гнева Фамусова, перед которым разыгрывает роль ретивого служаки. Он думает и о том, как угодить наиболее важным и влиятельным гостям, что необходимо ему для укрепления карьеры, как завязать интрижку с Лизой… А что означает его верховая езда, которая закончилась так бесславно? Уж, наверное, не спортом занимается Молчалин в этот хлопотливый день, а выполняет поручения своего шефа. Может быть, он должен был развезти фамусовским гостям последние приглашения?..

Сам Фамусов озабочен не столько подготовкой к балу, сколько решением судьбы дочери. Он обхаживает выгодного жениха Скалозуба, пытается оградить Софью от Молчалина, а потом и от Чацкого… После утреннего происшествия он еще более утвердился в своем намерении ускорить сватовство Софьи.

Все эти перспективы и стремления действующих лиц сталкиваются и переплетаются между собой, приобретая по ходу развития сценических событий новые оттенки и направления. Именно с этого и следует начинать работу по нащупыванию сквозного действия, определяя ближайшие цели действующих лиц, чтобы обнаружить со временем и цели более отдаленные.

Необходимо подчеркнуть, что пока речь идет исключительно *о перспективе роли, а не о перспективе актера*, с чем мы столкнемся лишь на более поздней стадии работы. Иными словами, исполнитель роли Чацкого, определяя ближайшую перспективу роли, не должен принимать в расчет того, что произойдет с ним впоследствии как с действующим лицом. Пусть, например, он подойдет к началу второго акта с перспективой жениться на Софье. Дальнейший ход событий подскажет ему и нечто иное, чем он полон по возвращении из-за границы и чем поступиться не может, даже если это связано с потерей любимого человека. Постепенно, исследуя все новые факты пьесы, возникающие в третьем и четвертом актах, актер откроет для себя и другую, более широкую

перспективу роли, которая по-новому окрасит его поведение и в первых двух актах. Точно так же исполнитель роли Фамусова поймет, что для него важно не столько устройство судьбы дочери, сколько общественное мнение, олицетворенное в образе княгини Марьи Алексеевны. И самый выбор жениха делается им в зависимости от конечной перспективы, а не от счастья Софьи и ее личных склонностей. Но к этой конечной перспективе надо уметь подойти естественным, органическим путем, не перескакивая в работе через обязательные промежуточные ступени.

Прицел на сверхзадачу

Разведка пьесы действием, изучение себя в обстоятельствах роли помогают накопить живой материал для создания образа. Фабульная схема произведения все более насыщается личным жизненным опытом самого актера, наблюдениями окружающей его действительности. День за днем раскрываются все новые факты и углубляются обстоятельства жизни действующих лиц, выясняются их намерения и стремления, уточняются действия.

Но как бы ни были правдивы и достоверны отдельно взятые действия, они не свяжутся поначалу в единое целое, не создадут художественного образа. Это всего лишь заготовки, разрозненные части часового механизма. Чтобы привести их в движение, надо собрать их и завести пружину. Где же скрывается эта пружина в драматическом произведении? Как найти ту связующую нить, на которую нужно нанизать отдельные бусинки, чтобы образовалось ожерелье? Постановка этих вопросов и есть первый шаг к постижению сверхзадачи и сквозного действия роли и всего будущего спектакля.

Идею пьесы часто пытаются обнаружить в высказываниях действующих лиц. Некоторые драматурги пользуются таким приемом: главная мысль автора, точно мораль в басне, под занавес высказывается кем-нибудь из персонажей. Так, в заключительном куплете водевиля исполнители обычно объявляют публике, что они, предположим, хотели высмеять порок и прославить добродетель, и т.п. У Островского иногда мораль, выраженная в

названии пьесы, произносится кем-нибудь из действующих лиц в виде поговорки, например: «Правда – хорошо, а счастье лучше», или «Не все коту масленица», «Бедность не порок», «Не в свои сани не садись» и т.п.

Однако такой прием всего лишь частный случай в драматургии. В большинстве же случаев бесполезно искать авторскую мысль в высказываниях персонажей или в названии пьесы. Что раскрывают, например, такие названия, как «Женитьба Белугина», «Дядя Ваня» или «Гамлет», «Двенадцатая ночь»? В монологах Чацкого выражены многие мысли Грибоедова, но еще Пушкин заметил, что автор умнее своего героя. В житейском смысле Чацкий поступает даже неразумно и как влюбленный и как свободомыслящий человек, бесплодно убеждая своих собеседников в том, чего они понять не в состоянии. Следовательно, нельзя отождествлять Чацкого с его создателем – Грибоедовым. А есть произведения, вроде гоголевского «Ревизора», вообще не имеющие положительного героя, который мог бы высказать позитивные мысли автора.

В сценическом искусстве идея раскрывается не в словах, а в событиях, в борьбе, в сложном взаимодействии образов. На это и следует в первую очередь направить внимание. Чтобы понять идею пьесы, надо нащупать узел борьбы. Для этого необходимо ответить на вопрос: *что же происходит в пьесе, каково в ней главное событие?* Определить главное событие – это значит охватить произведение в целом, понять основной драматургический конфликт, то есть борьбу сквозного и контрсквозного действий, что в свою очередь приводит к осознанию *сверхзадачи, конечной идейно-творческой цели*, ради которой ведется эта борьба. Следовательно, определение главного события пьесы непосредственно связано с трактовкой произведения и любая неточность или ошибка может ослабить и даже исказить идейное звучание спектакля.

Сошлемся в качестве примера на постановку трагедии «Ромео и Джульетта» на сцене одного из наших театров. Создатели театра решили, что идейный смысл произведения достаточно ясен и можно, не производя дополнительных изысканий, принять за

сверхзадачу известный афоризм: *«любовь сильнее смерти»*. Но афоризм при всей его справедливости мало что говорит актеру. Он слишком абстрактен, декларативен и трудно переводим на язык действия. Кроме того, он допускает множество разных толкований и эмоциональных оценок.

В спектакле была раскрыта большая сила любви, преодолевающая все преграды и даже страх смерти, на которую обрекают себя влюбленные, чтобы сохранить верность друг другу. Центральным событием спектакля стала трагическая гибель Ромео и Джульетты, предрешенная всем ходом развития пьесы. Принятая сверхзадача – «любовь сильнее смерти» была воплощена в сценическом действии. Однако пафос жизнеутверждения, свойственный творчеству Шекспира, при таком понимании главного события оказался утерянным. Заключительная сцена трагедии приобрела мелодраматический характер. Подавленные обрушившейся на них бедой, виновники гибели Ромео и Джульетты изливали в слезах свое отчаяние. Особенно убивался монах Лоренцо, который инсценировал смерть Джульетты, но пропустил момент ее пробуждения. Он буквально одряхлел на глазах у зрителей.

Тягостная атмосфера финала спектакля заставила режиссеров усомниться в правильности его решения. Стало ясным, что в определении сверхзадачи была допущена ошибка. Путь к ее исправлению был неожиданно найден при разборе поведения монаха Лоренцо. После генеральной репетиции исполнителю этой роли был задан вопрос, могла ли ужасная катастрофа заслонить от него главное – огромную нравственную победу, которую он одержал над силами зла. Ведь он покровительствовал влюбленным не только из личной симпатии к ним, но ради другой более высокой общественной цели: укрепляя узы любви Ромео и Джульетты, он хотел победить смертельную вражду двух феодальных родов. Нравственная идея, которой руководствовался в своих поступках Лоренцо, отражает мироощущение самого Шекспира. Лоренцо не смог предотвратить гибели двух прекрасных существ, но все же добился своего: любовь Ромео и Джульетты одолела ненависть их отцов. Над трупами детей они клянутся установить в Вероне вечный мир. Ценой тяжелой жертвы любовь восторжествовала над

ненавистью, и мир пришел на смену войне. Таков гуманистический смысл трагедии Шекспира.

Новое осмысление главного события изменило не только финал: по-новому зазвучал весь спектакль. Исчезли мелодраматические интонации, и более отчетливо предстала его жизнеутверждающая философская тема. Пьеса почти четырехсотлетней давности приобрела современное звучание, стала больше волновать актеров и зрителей.

Правда, не всякое драматическое произведение поднимает большие социально-политические и философские проблемы. Однако в каждом из них заключена какая-нибудь нравственная идея, которая может быть либо измельчена, либо укрупнена сценической интерпретацией. Это зависит от прочтения пьесы и определения главного события.

Но определить главное событие бывает не так-то легко. Возьмем для примера комедию Гольдони «Хозяйка гостиницы». В ней много действия, острых положений, курьезных недоразумений, но никаких значительных событий на первый взгляд не происходит. Ловкой, очаровательной трактирщице удалось обвести вокруг пальца своих знатных постояльцев, посмеяться над мужской самонадеянностью. Однако это раскрывает лишь линию поведения героини, но не говорит еще о главном событии пьесы.

Когда мы встречаемся с пьесой, где трудно определить главное событие, то к решению этой задачи можно подойти с другой стороны. Следует ответить на вопрос, в чем ее основной конфликт? Какие силы вступают в ней в столкновение, в борьбу? Ведь если нет борьбы, то нет и сценического действия, а стало быть, и события. «Жизнь – непрерывная борьба, – одоление или поражение», – пишет Станиславский *(т.4, стр.154).* Значит, чтобы создать жизнь на сцене, надо, прежде всего, организовать борьбу, которая является движущей пружиной развития действия. Главное направление борьбы и поможет нам определить важнейшее событие.

В пьесе «Хозяйка гостиницы» завязывается несколько конфликтов, которые получают дальнейшее развитие. Один из них возникает в результате соперничества графа и маркиза, домогаю-

щихся любви Мирандолины. Другой – из их спора и соперничества с кавалером, что приводит в конце пьесы к дуэли кавалера с графом. Слуга Фабрицио – четвертый претендент на любовь Мирандолины – ведет борьбу со всеми ухаживающими за ней господами, особенно с кавалером, наиболее опасным соперником. Кроме того, Фабрицио постоянно ссорится с Мирандолиной, которая дает ему слишком много поводов для ревности. Мирандолина же ведет одновременно интригу со всеми своими поклонниками, уделяя особое внимание кавалеру, который не сразу признал ее достоинства. В интригу включаются и другие действующие лица: приезжие актрисы, флиртующие с постояльцами, и слуги. Какой же из этих конфликтов – главный?

При первом знакомстве с пьесой можно прийти к выводу, что Мирандолина делает выбор между своими поклонниками: она отвергает графа, посулившего ей богатство, маркиза, предложившего ей дворянский титул, кавалера, в котором зажгла пылкую страсть, и отдает руку и сердце преданному слуге Фабрицио. Если так пересказать содержание комедии, то главным конфликтом можно признать конфликт социальный: простая трактирщица и ее слуга оказались победителями в борьбе с титулованными претендентами и соперниками. Так трактовалась эта пьеса во многих театрах. Но если более внимательно проанализировать факты, выясниться, что Мирандолина вовсе не выбирает себе выгодного жениха или покровителя. Ее выбор в пользу Фабрицио уже предрешен с самого начала пьесы, и все кокетство с постояльцами вызывается другими причинами.

Обращает на себя внимание, что из всех конфликтов, завязанных в пьесе, наибольшее развитие получает столкновение между хозяйкой и кавалером ди Риппафрата. Мирандолина окружена поклонением со стороны всех постояльцев и слуг. Но кавалер, убежденный холостяк и ненавистник женщин, демонстративно унижает хозяйку, ведет себя с ней как с простой служанкой, не обращая внимания на ее женские достоинства. С этого момента Мирандолина одержима одной мыслью – отомстить кавалеру за презрение к «прекрасному полу». Уже со второй картины, где она приносит ему белье и завязывает с ним дружеские отношения, и

особенно со второго акта, где угощает его обедом, главный интерес пьесы все более перемещается на взаимоотношения Мирандолины с кавалером. Она делает все возможное, чтобы влюбить его в себя, а затем отвергнуть, а он из женоненавистника постепенно превращается в страстного влюбленного.

Все остальные персонажи пьесы и возникающие между ним конфликты нужны лишь для того, чтобы оттенить основной конфликт, раскрывающийся в упорной и тонкой борьбе Мирандолины с кавалером.

Это становится особенно очевидным при более обобщенном повторении пересказа содержания пьесы, когда каждое событие определяется двумя-тремя меткими словами и наконец кратко формулируется то главное, что происходит в пьесе.

Возвращаясь, например, к первому событию комедии, можно с уверенностью сказать, что главное в нем не конфликт графа с маркизом, а столкновение кавалера с Мирандолиной; все остальное лишь подготавливает или развивает этот конфликт. Публичное оскорбление, нанесенное кавалером Мирандолине, и рождение плана ее мести – вот завязка всей интриги. Уже со второй картины она начинает осуществлять свой коварный замысел: завоевывает вначале некоторое признание своих достоинств, потом ее отношения с кавалером из враждебных становятся дружескими, потом романтическими.

Пройдя по фактам пьесы и отделив важное от второстепенного, мы доберемся и до главного события, происшедшего в гостинице в этот бурный день, описанный драматургом. Простой трактирщице удалось отстоять свое женское достоинство и поставить на колени унизившего ее самонадеянного кавалера. Значит, не выбор мужа, а *месть женщины* определяет основной конфликт пьесы, тот драматургический стержень, на который нанизывается вся интрига.

Победа трактирщицы над знатным и самонадеянным постояльцем из частного случая превращается в некую мораль, имеющую обобщенный смысл. В пьесе, как полагал Станиславский, говорится не только о женщине – хозяйке гостиницы, но и о женщине – хозяйке нашей жизни. Поэтому мужское презрение к жен-

щине жестоко мстит за себя. Так точное определение ведущего события естественным путем подводит нас к пониманию сверхзадачи пьесы.

Не беда, если ответ родится не сразу: поиски самостоятельного решения – отличное средство анализа произведения, проникновения в его суть.

После того как актеры прошли пьесу по линии действия и ощутили себя в жизни роли, режиссер ставит перед ними вопрос: какое событие, например, в «Горе от ума» является главным, вбирающим в себя все остальное? На этот вопрос обычно следует множество различных ответов. Приведем наиболее характерные из них, из опыта работы в студенческом театральном коллективе.

Итак, на вопрос режиссера, что произошло в этой пьесе, какое в ней главное событие, один из участников коллектива ответил так:

- В ней послышался первый раскат грома, возвестивший приближение восстания декабристов. Таким ударом грома среди ясного дня прозвучала страстная проповедь Чацкого в обществе московских помещиков и чинуш, разоблачившая косность, лицемерие, бюрократизм и крепостничество.

Может быть, это и образно и справедливо, но не конкретно, – заметил по этому поводу режиссер. – А когда мы пытаемся выстроить здание спектакля, конкретность решения дороже красноречия. Речь ведь идет не о значении комедии, а о том, что произошло в фамусовском доме в день, описанный драматургом.

- В этот день произошло не одно, а множество событий, – последовал ответ. – Три свидания Софьи с Молчалиным, внезапный приезд Чацкого, его объяснения в любви и пламенные обличительные речи, появление в доме будущего жениха Софьи – Скалозуба, переполох в связи с падением Молчалина с лошади, бал в третьем акте и мнимое сумасшествие Чацкого, его ссора с Софьей и Фамусовым, бегство Чацкого из Москвы и многое другое.

- Вы перечислили много событий, но главного все же не назвали.

- Приезд Чацкого, – ответил другой студиец. – Если бы он не появился в доме Фамусова, то не было бы и пьесы.

- Действительно, не будь Чацкого, то и пьеса была бы иной; но разве весь переполох в доме Фамусова произошел лишь оттого, что Чацкий приехал? Вероятно, не самый факт приезда гостя из-за границы имеет для пьесы решающее значение, а что-то другое?

- Не появление Чацкого, а его бегство из фамусовского дома, – сказал третий, – в этом главный смысл комедии и главное ее событие. Оказалось, что таким, как Чацкий, нет места в обществе того времени.

- Не Чацкий порвал с фамусовским обществом, – возразил четвертый, – а наоборот, общество его отвергло, признало сумасшедшим и изгнало из своей среды. А произошло это на балу в третьем акте. Значит, бал и есть главное событие пьесы.

- Представьте себе, – заметил режиссер, – что в одной из московских постановок «Горя от ума» вовсе не было бала на сцене. Гости Фамусова сидели за столом и на ухо друг другу сообщали сплетню о Чацком. Если спектакль мог состояться и без бала, то можно ли считать бал главным событием пьесы?

- Тогда не бал, – поправился четвертый, – а сплетня о сумасшествии Чацкого, пущенная Софьей на балу, будет главным событием. Ведь именно здесь Чацкому был нанесен решаюший удор.

- Чацкий не только жертва. Он и сам наносит Софье сокрушительный удар, когда говорит в конце: «С вами я горжусь моим разрывом». Главное событие произошло не на балу, а после разъезда гостей в последнем акте, – предположил пятый участник разбора.

- Вы сейчас пытаетесь найти кульминационный момент в пьесе, – заметил режиссер. – Такой подход не всегда себя оправдывает, потому что как в жизни, так и на сцене может быть не одна, а несколько кульминаций в развитии события. Какая из них важнее – это пока вопрос спорный.

- Чацкий потерпел неудачу в любви, – вступила в спор девушка. – Из-за этого он ожесточился, начал все и всех критиковать, что и привело его к разрыву с гостями и домочадцами Фамусова. Значит, главное то, что Софья отвергла любовь Чацкого. Сперва она делает это мягко, тактично, но так как Чацкий не очень сооб-

разителен и мешает Софье в ее любви к Молчалину, то, в конце концов, приходится ей пойти на крайнее средство и назвать его сумасшедшим.

- В таком случае главное – любовь Софьи к Молчалину, - поправила ее подруга. – Если бы не ее чувство, то не образовалось бы у нее такого острого конфликта с Чацким и пьеса пошла бы по другому руслу. Дочь сановника влюбилась в его секретаря – вот главное событие, которое разворачивается с самого начала пьесы и определяет ее развитие.

- Неужели весь смысл пьесы сводится к любовному треугольнику: Софья – Молчалин – Чацкий? – спросил режиссер. – Причем же тогда все остальные действующие лица? А монологи Чацкого? Не следует ли сделать в них купюры, чтобы не отвлекать зрителей от главного? Разве роль Чацкого ограничивается только его борьбой за Софью?

- Конечно, нет, – заключили присутствующие.

- Чтобы докопаться до главного, определяющего идею пьесы события, посмотрим, с чего пьеса начиналась и чем она закончилась. Чацкий приехал в дом Фамусова как в родной дом, где встретил свою прежнюю любовь и лучшего друга Софью, а уехал из него как чужой и даже враг не только Софьи и Фамусова, но и всех их домочадцев и гостей. Что же произошло в промежутке между первым актом и финалом?

Из дальнейшего диалога выяснилось, что происходило постепенное отчуждение Чацкого от той среды, в которой он вырос, и окончательное размежевание с ней в заключительных эпизодах пьесы. В решении этого конфликта возможны разные акценты: можно оценить его как изгнание Чацкого, как его поражение или как сознательный разрыв с воспитавшим его обществом, чтобы вступить в новую среду своих единомышленников (в некоторых постановках недвусмысленно подчеркивалось, что Чацкий переходит в лагерь декабристов), наконец, как его нравственную победу.

Это дело режиссерского и актерского истолкования пьесы.

И.А. Гончаров в статье «Мильон терзаний» утверждал, например, что «Чацкий сломлен количеством старой силы, нанеся ей

в свою очередь, смертельный удар качеством силы свежей».[*] Но при любой трактовке комедии мы не можем пройти мимо того факта, что Чацкий приехал как друг, а уехал из дома Фамусова как враг. Стало быть, на протяжении пьесы произошел *разрыв Чацкого с фамусовским окружением*. Разрыв этот образовался постепенно, но уже при первом свидании с Софьей и Фамусовым наметилась трещина в их отношениях, которая быстро превратилась в непроходимую пропасть.

Таким образом, мы подошли к определению главного события «Горя от ума» и вытекающего из него основного конфликта произведения. Но это не есть еще сверхзадача будущего спектакля, а лишь «прицел» на нее, выбор направления, идя по которому мы будем все более приближаться к пониманию той конечной цели, ради которой драматург взялся за перо, а театр – за постановку спектакля.

Оценка фактов и событий

В художественном произведении каждая его часть гармонически связана со всеми остальными, в совокупности составляющими единое целое. Если на сцене происходят события, не объединенные общностью замысла, из них еще не сложится спектакль как целостное произведение искусства.

Чтобы пронизать сквозным действием все сценические факты и события, необходимо каждое из них оценить с точки зрения главного события, понять их место и значение в развитии конфликта пьесы.

Если вернуться к первой сцене «Ромео и Джульетты», то теперь уже мало одной констатации факта, что на площади Вероны произошла драка двух семейств, приостановленная герцогом. Последовательное изучение фактов и определение главного события открыло перед нами перспективу развития трагедии. Мы можем теперь с уверенностью сказать, что уличная драка не просто жанровая сцена, характеризующая быт и нравы эпохи, а яркое прояв-

[*] И.А.Гончаров. Собр. соч., т.6. – М.:Гослитиздат, 1960. – Стр.375.

ление контрсквозного действия пьесы, вспышка непримиримой вражды, в атмосфере которой зародилась любовь Ромео и Джульетты.

Сценические события приобрели теперь более глубокий внутренний смысл, так как прояснилась их органическая связь с идейным содержанием произведения. Сейчас мы можем не только назвать факты и события, но и дать им оценку с точки зрения развития сквозного действия пьесы.

Как, например, оценить первое появление Фамусова и его встречу с Лизой? На основании авторской ремарки (Фамусов «жмется к ней и заигрывает») некоторые режиссеры превращали эту сцену в эпизод ухаживания и чуть ли не насилия беззащитной девушки-служанки сладострастным барином-крепостником. Но имеет ли такая трактовка сцены связь со сквозным действием пьесы? Ведь это не «Сорока-воровка» Герцена и не «Тупейный художник» Лескова, где раскрывается тема бесправия крепостной девушки, попавшей в руки жестокого помещика-селадона. Ухаживание Фамусова за молодой служанкой не имеет в пьесе дальнейшего развития. Это всего лишь бытовой штрих, характеризующий ханжество Фамусова и сложность положения Лизы в доме. Но если идти по логике событий пьесы, то Фамусов зашел на половину дочери не ради ухаживания за служанкой, а для того, чтобы узнать, что происходит в гостиной, откуда доносятся звуки музыки и чем занята его дочь в этот ранний час. Значит, главное для Фамусова не ухаживание, а *разведка*, направленная Лизой по ложному следу. В этом и заключается смысл эпизода.

Чтобы не ошибиться в оценке действий, нельзя терять прицел на сверхзадачу, который наметился в результате определения главного события пьесы. Если главным событием «Горя от ума» признать разрыв Чацкого с фамусовским обществом, то все остальное должно быть подчинено ему, подготавливать и раскрывать его.

Это в равной мере относится и к началу пьесы. Пусть никто из действующих лиц не ждет приезда Чацкого, не связывает с ним никаких расчетов. Пусть исполнители ролей Софьи, Молчалина, Лизы отдадут поначалу все внимание тому, как выйти из затруд-

нительного положения, в которое поставило их затянувшееся ночное свидание; пусть постараются любыми средствами усыпить подозрения Фамусова и ускользнуть от грозящего им разоблачения и возмездия. Это диктуется предлагаемыми обстоятельствами пьесы и ближайшей перспективой каждого из действующих лиц. Поэтому на первом этапе работы события первого акта (до появления Чацкого) будут строиться исключительно на конфликте между Фамусовым и другими лицами, находящимися в заговоре против него.

Но когда мы начинаем оценивать события с точки зрения сквозного действия и сверхзадачи, мы уже не можем решать первую сцену вне главного конфликта пьесы. Все, что происходит в начале комедии, подготавливает ее сквозное и контрсквозное действие. Хотя Чацкого нет еще на сцене, но он как бы незримо присутствует среди обитателей фамусовского дома. Так, Лиза напоминает Софье о Чацком, которого она противопоставляет Молчалину и Скалозубу. Она оценивает поведение самой хозяйки как измену Чацкому, что вызывает бурный протест Софьи. Та в свою очередь доказывает, что кроме детской дружбы, их ничто не связывало, а потому и нет оснований упрекать ее в измене. Но Лиза права по существу: роман Софьи с Молчалиным – это и обман отца, и одновременно измена Чацкому. При встрече Чацкого с Софьей прежние дружеские отношения не только не были восстановлены, а, напротив, оказались окончательно нарушенными. Между ними образовался барьер отчужденности, что еще больше разожгло любовь Чацкого, его стремление преодолеть все препятствия.

Конфликт Чацкого с Софьей, а затем и с Фамусовым постепенно перерастает в конфликт со всей фамусовской Москвой. Именно в этом связь первого акта с главным событием пьесы. Первая половина акта подготавливает и обостряет конфликт. Любовь Софьи к Молчалину и подозрения отца, заставляющие его форсировать сватовство Скалозуба, все это делает крайне нежелательным присутствие Чацкого в доме. Он становится помехой в осуществлении их планов, что чрезвычайно обостряет борьбу и ускоряет развязку.

Конечно, та или иная оценка событий в пьесе не может быть рекомендована в качестве неизменного образца. Она будет меняться в зависимости от понимания задачи спектакля, от индивидуальных склонностей исполнителей и режиссуры. Мы указываем лишь принципы анализа пьесы и проведения сквозного действия, опираясь на метод Станиславского, но отнюдь не пытаемся предложить некий эталон постановки грибоедовской комедии.

Вспомним, что и Станиславский и Немирович-Данченко всякий раз подходили к постановке «Горя от ума» по-разному, по-новому оценивая факты и события пьесы. Нельзя представлять себе дело так, что они раз от разу лишь совершенствовали свое первоначальное понимание пьесы, хотя и это имело место. Трактовка спектакля в Художественном театре не могла оставаться неизменной на протяжении десятилетий, отмеченных величайшими социальными переменами. Идейный замысел постановки всегда зависит от конкретных исторических условий, в которых он создается, от общественных потребностей, на которые откликается театр своим искусством.

Факты и события составляют объективное содержание пьесы, но их оценка будет всегда до некоторой степени субъективна, так как творчество драматурга с этого момента начинает соединяться с творчеством режиссера, актера, художника и всех других создателей спектакля. Один и тот же факт можно оценить хотя и верно, но поверхностно, неинтересно – или же глубоко, оригинально, образно. Художник-реалист создает отобранную, предельно убедительную логику жизни на сцене, раскрывающую самую сущность явлений.

Станиславский всегда поражал тонкостью и глубиной проникновения в существо сценических событий. Самые обычные, казалось бы, житейские факты приобретали в его толковании новое, неожиданное звучание. Об этом убедительно рассказывает один из участников спектакля «Дни Турбиных» В.О. Топорков.

В пьесе М.Булгакова изображаются тревожные события гражданской войны.

1918 год. Киев. Остатки белой армии пытаются оборонять город от нашествия украинских националистов-петлюровцев. По-

нимая, что сопротивление бесполезно, полковник Алексей Турбин распускает своих подчиненных по домам. В доме Турбиных собираются растерянные офицеры, друзья семьи. Их встречает Елена, сестра Алексея и восемнадцатилетнего юнкера Николки, которые еще не возвращались после боя. Все с тревогой и нетерпением ждут их появления. Наконец раздается стук в окно. Офицеры выбегают из дома и вносят тяжело раненного Николку.

Сцена, в которой раненого Николку вносили в дом, была уже срепетирована. Она казалась исполнителям вполне оправданной и художественно убедительной. Актеры осторожно вносили раненого, укладывали его на диван, сохраняя при этом торжественную мрачность, приличествующую моменту.

В комнату входила встревоженная Елена. Увидев раненого брата, она схватывалась за сердце, металась по комнате, обращаясь ко всем с раздирающим душу воплем: «Где же Алексей?.. Убили Алексея!» Затем, осознав катастрофу, она истерически заливалась слезами, не слушая никаких утешений и оправданий, и, рыдая, произносила свой монолог.

Просмотрев репетицию, Станиславский сказал: «Вы играли чувства, играли свои страдания, а это неверно, *мне нужно видеть событие и как в этом событии действовали, боролись люди – действовали, а не страдали.* В том, что делали вы, нет подлинной логики, а значит, нет и правды. В жизни человек действует, а не демонстрирует свои чувства. Вы медленно вносите раненого и стараетесь показать свои тяжелые переживания по этому поводу, а на самом деле вы должны спасать раненого, вбежать в комнату, кое-как ухватив его, для того чтобы спасти, так как по городу уже разыскивают белых. Внеся его, вы должны не знать, что с ним делать, куда положить. Мечетесь по комнате, в растерянности кладете его прямо на пол, потом соображаете, что нельзя оставить его на полу… Но куда положить? Из него хлещет кровь, все перепачкались ею, боятся прикоснуться к чему-либо окровавленными руками; наконец решают все же перенести и положить его на диван, но диван загромождён подушками и всяким хламом. Надо все это разобрать, и все наперебой бросаются к дивану, мешают друг другу, нервничают, чуть не ругаются и т.д. и т.д. Видите, сколько

тут дела. А вы вносите его, как будто здесь хирургическое отделение, где все приготовлено для операции. А должна быть *полная бестолковщина.* До переживаний ли тут? И естественно, что шум, поднятый этой бестолковщиной, привлек внимание Елены, и она выбежала из своей комнаты. Вы чувствуете, какой ритм в этой сцене? А вы начали играть ее в ритме торжественных похорон. Ну, а дальше, что представляет собой дальнейшее развитие этой сцены? Вы играете сцену, в которой собрались милые, добрые, чувствительные друзья дома. Они вас утешают, бьющуюся в истерике, рыдающую хозяйку дома, которую все очень любят. При этом вы сами льете слезы сострадания. Все это может быть и так, но само решение сцены бездейственно и сентиментально. Переведите в действие: *здесь происходит страстный горячий спор.* Елена уверяет всех, что Алексей убит, а остальные яростно вступают с ней в пререкания, пытаются доказать ей, что этого не может быть. И когда Елена по ответу Николки убеждается в том, что она права, то даже с радостью какой-то – да, с радостью, не бойтесь этого – обращается ко всем:

- Ну, все понятно! Убили Алексея! (Видите, я права, а не вы!) – И торжествующе: Я ведь знала, я чувствовала, когда он уходил, знала, что так кончится! (Видите, какая я догадливая!)

И вот теперь попробуйте успокаивать ее – не плачущую, не рыдающую женщину, а вот такую, которая при данных обстоятельствах улыбается! Да ведь к ней страшно подойти, невозможно, жутко. В следующий момент она, как это свойственно всем попавшим в несчастье, ищет виновников его и, как разъяренная тигрица, набрасывается на своих друзей, бросая им жестокие обвинения, требуя от них ответа:

- …А вы, старшие офицеры! Старшие офицеры! Все домой пришли, а командира убили… – и дальше теряет сознание»

Сцена получила совершенно новое звучание, соответствующее сверхзадаче спектакля, и производила огромное впечатление на зрителя. Решение этой сцены, как и решение всего спектакля, замечает Топорков, «родилось у Станиславского из глубокого проникновения в пьесу, в сущность общественного конфликта, положенного в ее основу.

Станиславскому удалось увидеть и раскрыть события пьесы в психологическом и социальном отношении глубже, интереснее, чем их видели и трактовали другие участники спектакля. Его большой режиссерский талант опирался на передовой реалистический метод. Станиславский утверждал, что деятельность таланта не может быть плодотворной, если художник идет вслепую, если он беспечно относится к методу и технике своего искусства.

Создание логики действий роли

Создание логики и последовательности действий актера в роли является прямым продолжением работы по оценке и конкретизации сценических событий. Когда смысл события определился достаточно ясно, перед актером возникает вопрос: *что же он должен сделать, как должен действовать на сцене, чтобы данное событие произошло?*

Создание логики и последовательности физических действий роли Станиславский сравнивал с прокладкой железнодорожного пути, по которому будет от станции к станции двигаться поезд, приближаясь к конечной цели путешествия. Так и актер должен прочно утверждать тот логический ход, по которому будет развиваться его роль от одного события к другому, по направлению к сверхзадаче.

Если найденные им действия будут препятствовать осуществлению события или отвлекать от его внутренней сути, то, как бы они ни были ярки и увлекательны, их следует решительно отвергнуть. Иначе это исказит сквозное действие пьесы, а следовательно, и ее идейное содержание. Приведем пример такого противоречия. В школе показывался учебный спектакль «Смешные жеманницы» Мольера. Двое молодых людей, чтобы проучить отвергнувших их жеманниц, подсылают к ним на свидание своих слуг. Слуги с успехом разыграли роли аристократов, и этого оказалось достаточным, чтобы завоевать расположение чопорных девиц. В конце комедии молодые люди застают своих слуг, любезничающими с девицами, разоблачают обман и даже бьют для виду слуг,

чтобы унизить своих возлюбленных. Но, увлекшись избиением слуг, они разыграли не мнимую, а настоящую драку и тем самым извратили смысл пьесы: вместо того чтобы наказать зазнавшихся жеманниц, они наказали преданных слуг, с успехом выполнивших их поручение и, следовательно, заслуживших благодарность.

Поиски логики действия есть в то же время и процесс тончайшего анализа роли – анализа не рассудочного, холодного, а творческого, в котором участвуют ум, чувство, вся духовная и физическая природа актера.

Овладеть логикой действия, как учит Станиславский, легче всего, отталкиваясь не от психической, а от физической природы действия, от «жизни человеческого тела», которая более доступна, легче фиксируется, поддается контролю и воздействию со стороны нашего сознания. Предположим, исполняется эпизод встречи двух конспираторов на оккупированной врагами территории. Актер может поспешно войти, спасаясь от преследования, убедиться, что опасность миновала, отыскать нужного человека, поручить ему спрятать принесенные листовки, выслушать его возражения, переубедить и настоять на своем, успокоить его, затем спрятаться самому, чтобы переждать новую опасность, и т. п. Но исполнитель не в состоянии осуществить такую чисто психологическую партитуру действия: сперва испытать страх, спасаясь от преследования, а потом чувство товарищеской солидарности и симпатии к партнеру, рассердиться на него за отказ выполнить поручение и загореться патриотическим пафосом, чтобы увлечь и убедить его, затем почувствовать удовлетворение от выполненного долга, благодарность к партнеру, снова испытать тревогу и т. п.

Ясно, что такая «партитура чувств» не может служить основой построения роли из-за своей неустойчивости и неопределенности. Она может лишь увести действие в сторону условного его изображения, толкнуть актера на опасный путь играния самих эмоций. Подлинные чувства рождаются непроизвольно в результате органического и целесообразного выполнения физических действий. Разумеется, переубедить человека – значит совершить

не только физический акт. Без участия психики это сделать невозможно. Но направлять внимание мы должны в первую очередь на организацию физического процесса убеждения, то есть на правильность взаимодействия с партнером, на яркость передаваемых ему вùдений, на перестройку его сознания и поведения. Ведь подлинные эмоции рождаются не от актерского самовозбуждения, а приходят через ощущения в результате правильной деятельности наших органов чувств. Даже процесс мышления актер должен сделать физически ощутимым, опираясь на конкретные образные вùдения.

Если же актер, минуя процесс оценки событий и создания логики физических действий, пытается сразу овладеть переживаниями или внешней характерностью роли, он теряет твердую почву и легко соскальзывает на путь изображения образов и страстей. Это часто уводит исполнителей в сторону от сквозного действия, ослабляет и искажает смысл события.

Таких примеров немало в нашей театральной практике. В одном из театров исполнялась трагедия Шекспира «Король Лир». В первой сцене старый король решается сложить с себя управление страной и передает его дочерям. Старшим – Гонерилье и Регане, которые хитростью завоевывают его расположение, он отдает все свои владения, а младшую, Корделию, не пожелавшую льстить ему, лишает наследства и изгоняет из королевства.

Смысл события в том, что Лир совершил непоправимую ошибку, приняв показную любовь старших дочерей за настоящую и отвергнув искреннюю любовь Корделии. Чтобы это событие произошло, старшим дочерям надо действительно обмануть отца, а младшей – вызвать его раздражение своим упорным сопротивлением. Но исполнительницы Гонерильи и Реганы, зная, что им предстоит сыграть отрицательные роли, уже в первом разговоре с отцом проявили настораживающую заносчивость, давая всем своим поведением понять, что они отца не любят. Корделия же, наоборот, хотя и возражала отцу, но таким кротким тоном, что проклятье отца и лишение ее наследства было совершенно неоправданным.

Такое «играние образов» исказило смысл сценического события, логику поведения действующих лиц.

Сценическое событие перестает развиваться, топчется на месте и тогда, когда логика действия подменяется игрой чувств, состояний. Предположим, что при первой встрече с Софьей исполнитель роли Чацкого, считая себя убежденным борцом против отживающего старого мира, начнет выказывать патриотический пыл или играть страстного влюбленного, а Софья изображать холодность и раздражение против него, зная заранее, что их отношения станут враждебными. Но ведь страстная любовь Чацкого, так же, как и холодная враждебность Софьи, определилась не сразу, а лишь по ходу развития событий пьесы. И нам интересно проследить всю эволюцию их отношений – от романтической дружбы до пылкой любви у Чацкого и от сдержанной приветливости до нескрываемой ненависти у Софьи. Но выявить градации чувств можно только в действии. С этой целью надо выяснить все перипетии борьбы между партнерами в диалоге, чтобы после этого нащупать верную логику поведения каждого из них.

Станиславский часто говорил, что линия роли не может тянуться горизонтально, как панель, она должна представлять собой некую кривую, имеющую ряд подъемов и спадов и переносящую нас с одного уровня на другой.

Следовательно, построение логики поведения актера в роли не может опираться на одну лишь интуицию. Оно требует глубокого понимания развития сценической борьбы, точного расчета выразительных средств, тщательного отбора действий и самих эмоций. Неправы актеры, которые говорят: раз это для меня органично – значит, верно. Поведение может быть органичным для исполнителя, но не для образа. Возможно, например, что, оказавшись в положении Отелло, актер не стал бы душить Дездемону, а потребовал бы от нее развода. Но Шекспир рассудил иначе. Стало быть, актеру надо уметь дотягиваться до масштаба страстей исполняемой роли, а не упрощать творческую задачу ради ложно понятой органичности. В конечном счете, актер должен воплотить логику действия роли, а не подменять ее своей.

Как же усилить интенсивность внутренней жизни образа, не нарушая в то же время верности органического процесса? Это достигается путем обострения предлагаемых обстоятельств и внутреннего ритма действий. Чтобы заставить актеров по-новому оценить обстоятельства пьесы, Станиславский нередко шел на преувеличения, на гиперболизацию сценической ситуации.

Н. М. Горчаков вспоминает, как однажды на репетиции первого акта «Горя от ума» Константин Сергеевич обратился к исполнительнице роли Софьи А. О. Степановой со словами: «Вам надо пережить несколько минут отчаянного страха, когда Фамусов застает вас с Молчалиным. Я не могу вас обвинить в том, что вы ничего не подготовили в себе, как молодая актриса, к этому моменту действия. Вы волнуетесь, отвечая на мои вопросы (Станиславский исполнял роль Фамусова. – *Г. К.).* Но это не то, что переживает Софья (а с нею и Лиза и Молчалин) в эти минуты. Голова у вас не «кружùтся». Вы дышите нормально, а Софья действительно «от испуги» не может «перевести дух». Между тем текст роли, мысли, отношения и события пьесы и данного момента в сюжете вы понимаете отлично... все это вместе взятое вызывает в вас известное чувство – волнение. Но не той силы, не той насыщенности, не того темперамента, каким, по-моему, живет Софья в эти страшные для нее минуты». И режиссер посоветовал актрисе предположить, что Фамусов застал ее с Молчалиным «в одной рубашке».

Заметив на ее лице недоумение, он продолжал: «Не раздумывайте, не рассуждайте, а отвечайте мне, как будто вы были бы сейчас здесь, на репетиции, сами почему-нибудь полураздеты». После этого Станиславский – Фамусов «так неприязненно и так сердито» посмотрел на Софью и Молчалина, как бы уличая их в чем-то дурном, что А. О. Степанова на его вопрос: *«И как вас бог не в пору вместе свел»,* защищаясь от его чудовищных подозрений, невольно воскликнула: *«Он только что теперь вошел!»*[*]

Внезапная резкость интонации, случайно возникшая у акт-

[*] Н.Горчаков. Режиссерские уроки К.С.Станиславского. – М.: Искусство, 1950. – Стр.201-202.

рисы на репетиции, была впоследствии смягчена, но психологическая напряженность этого момента и активность обороны Софьи утвердились в партитуре спектакля.

Случай, рассказанный Горчаковым, типичен для режиссерской практики Станиславского. Ради укрупнения сценических событий и обострения действия он мог пойти на любое преувеличение предлагаемых обстоятельств, не боясь перехлестнуть где-то и через край.

Станиславский никогда не шел на упрощение логики действий образа ради сохранения органичности поведения актера, считая, что такое осторожничанье ведет к притуплению остроты сценической борьбы, а следовательно, и идейного звучания спектакля; оно низводит художественную правду до степени житейского правдоподобия.

Но художественная правда уходит со сцены и тогда, когда актер, пренебрегая органичностью процесса, воспроизводит логику действия роли формально, подменяя эмоциональную насыщенность профессиональным умением и техническим расчетом. На этот ложный путь нередко толкает его не только отсутствие таланта, но и ошибочная методика работы. Актер пытается сразу действовать от лица образа, перескакивая через подготовительные ступени творчества.

В начале работы над ролью действия принадлежат самому актеру и осуществляются им исключительно от первого лица. В дальнейшем он все более овладевает логикой поведения действующего лица. Отобранная логика поведения принадлежит одновременно и актеру и образу. Действуя по-прежнему от первого лица, актер в то же время начинает действовать и от лица исполняемой им роли.

Проследим процесс создания логики действий, опираясь на опыт работы студийцев над вторым актом «Хозяйки гостиницы». Действие начинается с того, что кавалер ди Риппафрата обедает в своем номере. При открытии занавеса слуга приносит ему суп. Потом появляется хозяйка гостиницы Мирандолина, которая угощает его рагу собственного приготовления. К этому блюду подается бургундское вино, и, наконец, слуга приносит десерт. На

протяжении всей сцены происходит *обед* кавалера.

Но совершенно очевидно, что Гольдони написал эту сцену не для того, чтобы показать, как обедает кавалер, а как он запутался в сетях, расставленных Мирандолиной. Обед не есть еще сценическое событие, но важный факт, предлагаемое обстоятельство, без учета которого нельзя правильно построить действие. С исследования этого факта и можно начать работу.

Если на сцене происходит обед, то исполнителям надо в совершенстве овладеть многими физическими действиями, которые связаны с этим фактом. Опираясь на опыт работы с воображаемыми предметами, они должны научиться приносить и ставить на стол полную тарелку горячего супа, раскладывать ложку, вилку, нож, нарезать и подавать хлеб, соль, перец, вино, убирать грязную посуду и т. п. Только овладев в совершенстве простейшими физическими действиями, слуга кавалера сумеет свободно вести диалог с хозяином, сервируя стол и подавая кушанья.

Еще больше физических действий, связанных непосредственно с обедом, выпадает на долю кавалера и Мирандолины. Надо не просто научиться подавать на стол и есть воображаемые «горячие» кушанья. В этих действиях важно найти нечто типичное именно для данного блюда, «спагетти» (итальянские макароны) или рагу, чтобы по поведению актера было ясно, что он подает на стол и что ест, куда складывает обглоданные косточки от рагу, обо что вытирает засаленные пальцы и т. п. Если с самого начала работы пренебречь всеми этими «натуралистическими» подробностями, помогающими и актерам и зрителям поверить в правду происходящего на сцене, то потом, когда возникнут более сложные и увлекательные творческие задачи, трудно будет возвращаться к отделке всех этих вспомогательных физических действий.

Когда все элементарные физические действия, связанные непосредственно с самим обедом, будут отработаны, уместно уточнить вопрос: а что же произошло во время обеда? или иначе: что изменилось во взаимоотношениях действующих лиц и в развитии сюжета на протяжении этой сцены?

Предположим, мы уже выяснили, что главный конфликт ко-

медии строится на борьбе Мирандолины за свое женское достоинство. Ее месть кавалеру за презрение к женскому полу осуществляется на всем протяжении спектакля. Но нас интересует теперь, что именно происходит в данной сцене в отличие от других? Быть может, то, что Мирандолине удалось вырвать любовное признание у человека, который еще утром так жестоко ее оскорбил? Как же ей удалось этого добиться и как протекала борьба между ними?

Чтобы разобраться в таком сложном действии и утвердиться в своих предположениях, целесообразно расчленить крупное событие на ряд более мелких составных частей или, точнее, эпизодов, проясняя одновременно логику и последовательность поведения каждого из участников сцены. Такая работа называлась прежде делением пьесы на куски. Сейчас мы избегаем самого термина «куски», который невольно связывается с представлением о каких-то отдельных статических отрезках пьесы, оторванных друг от друга. Но в каждой, даже самой малой частице пьесы важно не терять ощущения непрерывно текущей жизни, борьбы. Поэтому такие понятия, как *событие, эпизод,* более точно определяют действенный смысл каждого отрезка пьесы, чем *кусок.*

Деление крупного события на составные части и выяснение логики сценической борьбы осуществляется всеми участниками сцены. Делать это в одиночку практически невозможно. Логика действий определяется и уточняется в живом взаимодействии партнеров. Проследим, как протекала эта работа с учениками театральной школы.

Картина начинается с того, что кавалер Риппафрата расхаживает один по комнате с книгой в руках. Нам известно, что он уже собрался уезжать. Хотя во Флоренции у него есть и друзья и родственники, но он предпочитает целый день проводить у себя в номере гостиницы. Уж не ждет ли он нового посещения хозяйки, которую час назад приглашал зайти к себе, говоря, что «будет рад ее видеть»? Из предыдущей сцены мы знаем, что он уже не прочь завести с ней интрижку. «Я бы остановился на ней скорее, чем на какой-нибудь другой, чтобы слегка поразвлечься, – при-

знается кавалер. – Но втюриться? Потерять свободу? Дудки! Дураки те, кто влюбляется в бабью юбку!» Значит, к началу второго акта кавалер не прочь «поразвлечься» с Мирандолиной, завоевавшей уже его симпатию, хотя и отклоняет всякую возможность влюбиться в нее, может быть, потому, что уже начинает опасаться ее женских чар.

Тут все дело в том, как актер оправдает для себя женоненавистничество кавалера. А его ненависть к наглому женскому кокетству совершенно очевидна из дальнейшей сцены с приезжими актрисами, с которыми он расправляется без всяких церемоний. Ясно также, что это большой себялюбец, больше всего дорожащий личной независимостью. И тем не менее каждый исполнитель этой роли может по-разному оправдать причину такого презрительного, высокомерного отношения к женщинам, в котором может скрываться и боязнь перед покоряющей силой их обаяния. В этом отношении интересно признание Станиславского в связи с его работой над ролью кавалера ди Риппафрата: «Чтоб зажить, я стал искать общих с ролью элементов и сравнивать их с моими личными элементами, – записал он в своем блокноте. – ...Началось с женоненавистничества. Но я люблю женщин – и не мог найти в себе противоположного чувства. Стал вспоминать, кого из женщин я ненавижу. Вспомнил Ел. Георг., вспомнил вообще женщин толстых, назойливых, самонадеянных. В своих мыслях, про себя я их ненавидел, чувствовал озлобление, но стоит подумать о других – и все исчезает. И не смешно это было, а главное, не обаятельно. Мои строгие тона неприятны, сухи и в жизни.

Понял, наконец, что из женоненавистничества не создам себе ни зерна, ни сквозного действия. Вернулся опять к своим элементам души. Я, прежде всего, добродушный и наивный, в вопросах любви – особенно. Думая и настраивая себя на добродушие, я почувствовал, что я скорее поддамся боязни женщины... Как будто что-то нашлось и стало смешно и местами тепло в душе. Я заметил даже, что пугливый, пронзительный взгляд в упор в глаза Мирандолины дает желаемое чувство комической боязни ее как женщины. Ожил немного» *(т. 5, стр. 521).*

Немирович-Данченко «подошел к роли совсем с другой стороны, – продолжает Станиславский. – По его мнению, кавалер просто не замечает женщин, пренебрежительно проходит мимо них. Он веселый, пьяный (немного), добродушный, глуповатый корнет (а 1а Гарденин). Быстро бросает слова – легкомысленный – и совсем не боится женщдн. Он влюбляется, сам того не замечая, и попадается в капкан, катится вниз, без оглядки именно потому, что очень уверен в своей силе и ненависти к женщинам» (*т. 5, стр. 523).*

Итак, кавалер ходит по комнате с книгой в руках. Но в чем же заключается его действие? Может быть, он ждет появления Мирандолины и свое действие маскирует чтением книги, которая менее всего его сейчас интересует. Но ожидание – большое, сложное действие, которое состоит из ряда мелких физических действий: кавалер может прислушиваться к шагам в коридоре, поглядывать на дверь, обдумывать предстоящую встречу, рисовать в своем воображении самые соблазнительные сцены, торопить время (ему не сидится на месте), отвлекать себя посторонними делами.

Занятый своими мыслями, он не обращает внимание на слугу, который принес суп и поставил его на стол со словами:

– Ваша милость, если вам угодно, кушать подано.

На этом этапе работы от актеров еще не требуется точного знания текста. Мысли автора могут передаваться и своими словами. Но при описании сцены нам удобнее, забегая несколько вперед, опираться на текст самого Гольдони.

Этой репликой слуга переводит внимание кавалера на себя, приглашает его к столу. Из дальнейшего диалога выясняется, что слуга не просто сообщает, что суп на столе, но, в отличие от прошлых обедов, подававшихся после других жильцов, сегодняшний обед подан раньше времени, и слуга, докладывая об этом, ждет одобрения хозяина. Как он будет это делать – зависит от его взаимоотношений с кавалером, которые необходимо точно определить, дополняя роль собственным вымыслом.

Из текста пьесы видно, что кавалер не церемонится со слугой и при малейшей оплошности ругает его последними словами. По-видимому, слуга кавалера, в прошлом простой деревенский парень, находится при нем на положении денщика, лакея, конюха, а при случае

– повара, судомойки, причем с хозяином он изысканно вежлив и осторожен, вероятно, опасаясь тумаков, которыми тот его награждает.

После приглашения к столу следует вопрос кавалера:

- Сегодня как будто обед подали раньше, чем обычно?

- В нашу комнату раньше всех, – хвастается слуга, одержавший победу над конкурентами, слугами других господ. – Синьор граф Альбафьорита кричал, чтобы ему подавали первому, а хозяйка велела нести прежде всех вашей милости.

Значит, кавалеру оказано предпочтение, и следующую реплику: «Я очень признателен ей за внимание», он произносит с расчетом на то, что его благодарность будет передана Мирандолине. Слуга понимает, что барин, наконец, оценил достоинства хозяйки, и старается утвердить его в этом мнении:

- Прекрасная она женщина, ваша милость. Сколько я встречал всякого народа – не видал хозяйки лучше!

Уловив особую, восторженную интонацию в реплике слуги, кавалер отрывается от супа и впрямую ставит вопрос:

- Она тебе нравится? Да? – и слуга после некоторой заминки вынужден признаться, что неравнодушен к ней, но делает это так, чтобы не обидеть хозяина:

- Если бы я не боялся сделать неприятность вашей милости, я бы пошел к Мирандолине в лакеи.

Кавалер убеждается, что у Мирандолины появился новый поклонник. И как может этот неотесанный болван разбираться в достоинствах женщины!

- Дурак! Очень ты ей нужен! – охлаждает кавалер пыл слуги, который, впрочем, не хочет сдаваться:

- Такой женщине, как она, я готов служить, как собачка.

- Черт возьми! Околдовала всех, – соображает кавалер, начиная понимать серьезность грозящей ему опасности. – Будет смешно, если и я поддамся ее чарам. Как бы не так!.. – И он принимает решение: Завтра же еду в Ливорно, – приканчивая при этих словах тарелку супа.

Что же произошло в первом эпизоде, кроме того, что слуга подал, а кавалер съел первое блюдо? Что нового он вносит в линию жизни действующих лиц и их взаимоотношения? Чтобы ответить на эти вопросы,

вспомним, с чего эпизод начался и чем завершился.

Началось с того, что кавалер ожидал новой, приятной для него встречи с Мирандолиной, а кончилось тем, что он решил уехать «от греха подальше». То ли в нем заговорил инстинкт самосохранения («не желаю попасть на удочку, как попались другие»), то ли потеря всякого интереса к женщине, которая кокетничает без разбору не только с постояльцами гостиницы, но даже с их лакеями. Это дело индивидуальной трактовки образа кавалера. Но при всех возможных вариантах несомненно и обязательно для актера то, что под влиянием разговора со слугой он внезапно *меняет свое решение* и как бы возвращается вспять к исходному положению, с которого началась его роль (презрение ко всем женщинам). Это обостряет его логику борьбы с Мирандолиной, повышает интерес к новому ее появлению.

Вот содержание первого эпизода и то его решение, которое наметилось в результате работы со студентами. Весь дальнейший разбор сцены дается не в качестве образца для подражания, а чтобы на конкретном примере проиллюстрировать процесс определения эпизодов и нахождения логики действия. Разумеется, это не единственно возможное решение.

Мы выяснили, что большое сценическое событие состоит из ряда мелких событий или эпизодов, каждый из которых представляет собой определенный этап борьбы, имеющий свою логику развития, завязку, кульминацию и завершение.

В разбираемой сцене первым звеном в цепи развивающихся событий будет решение кавалера ехать в Ливорно (подействовало признание слуги) вопреки первоначальному намерению поволочиться за Мирандолиной. Это своего рода пролог к главному событию, которое начинается с появления Мирандолины.

Актеры обычно мало дорожат моментом появления на сцене нового действующего лица и установления с ним тех или иных взаимоотношений. Между тем взаимная ориентировка, прощупывание друг друга не только сценически интересны, но и необходимы для создания органического процесса взаимодействия партнеров.

Приотворив дверь, Мирандолина просит разрешения войти, надеясь, что кавалер обрадуется ее приходу. Ведь сказал же он при последнем свидании, что будет рад ее видеть. Она рассчитывает произве-

сти эффект приготовленным по особому рецепту рагу. Но этот новый знак внимания хозяйки еще больше настораживает кавалера. Кроме того, он принял твердое решение не давать Мирандолине никаких поблажек и держать ее от себя на почтительном расстоянии.

- Кто там? – спрашивает он, делая вид, что не узнает хозяйку по голосу. Потом, взглянув на нее, знаком подзывает слугу.

- Что прикажете? – спрашивает слуга, делая движение к кавалеру.

- Прими у нее из рук тарелку.

Слуга не понимает нового проявления небрежности своего хозяина к очаровательной трактирщице, которую тот только что хвалил, но приближается к ней, чтобы выполнить приказ. Мирандолина не ожидала такой встречи. Оскорбительное высокомерие кавалера заставляет ее снова насторожиться. Проще всего повернуться и с достоинством уйти. Но при этом пришлось бы отказаться от своего плана мести. Нет, любыми средствами надо задержаться в комнате кавалера и заставить его сменить гнев на милость. Поэтому после секундного колебания она отстраняет слугу:

- Простите, мне хочется иметь честь поставить ее на стол собственными руками.

Чтобы смягчить кавалера, она готова на лесть, подобострастие, что угодно, лишь бы не отступиться от задуманного плана. На последних словах она делает движение к столу, но кавалер останавливает ее, несколько смягчая тон:

- Но ведь это не ваше дело.

Хозяйка почтительно задерживается на полпути, но, уловив перемену в интонации партнера, мягко возражает ему:

- Ах, синьор! А кто я такая? Знатная дама, что ли? Не больше, чем служанка тех, кто живет у меня в гостинице.

«Какая скромность!» – замечает кавалер про себя, все еще сопротивляясь, но по существу уже уступая.

Это дает право Мирандолине поставить блюдо на стол (хотя по ремарке автора она делает это несколько раньше). Чтобы до конца оправдать свое поведение, она, пододвигая блюдо, вилку, хлеб, говорит ему:

- По правде говоря, я охотно бы подавала сама всем. Но... – тут возникает иронический жест по поводу тех других

постояльцев, которые не умеют себя держать в надлежащих рамках, – не знаю, понимаете ли вы меня? А к вам я прихожу без колебания, свободно, смело.

Хозяйка снова пытается наладить непринужденную атмосферу. Она тонко льстит кавалеру и в то же время задевает его самолюбие, намекая, что он как мужчина ей не опасен.

- Благодарю вас, – отвечает он и, не желая поощрять ее на дальнейшую фамильярность, переводит внимание на принесенное кушанье.

Здесь можно остановиться, так как первый этап борьбы партнеров пришел к относительному завершению. Кавалер пытался отделаться от присутствия Мирандолины, но та сумела преодолеть сопротивление.

Нетрудно рассудочным путем определить в этом эпизоде действия каждого из исполнителей: оградить себя от влияния Мирандолины (для него) и добиться расположения кавалера (для нее). Но чтобы не только понять, но и ощутить логику физического действия всем своим существом, целесообразнее после предварительного разбора сцены проверить ее на практике, в живом взаимодействии партнеров. Исполнительница Мирандолины должна испытать на себе, что значит преодолеть пространство от двери до стола, перебарывая сопротивление кавалера. Для этого нужно, не раздражая партнера, убедить его, что у нее нет других намерений, как только услужить ему. Исполнитель же роли кавалера должен почувствовать, что значит не подпускать к себе партнершу и в прямом и в переносном смысле слова, ничем, впрочем, не выдавая своего беспокойства по этому поводу и внимательно следя за ее поведением.

Преодоление сценического пространства при сопротивлении партнера и раскрывает смысл происходящего. Это та логика физических действий, которая фиксирует и раскрывает психологию действующих лиц. Осуществляется она не только телодвижениями, но и словами, и слухом, и зрением.

Теперь посмотрим, что же произошло в этом эпизоде с точки зрения развития сквозного действия? Употребляя военную терминологию, можно сказать, что, преодолевая оборону, Мирандолина *завоевала*

плацдарм для дальнейшего наступления. Важно только добиться от исполнителей, чтобы их борьба была не заученной, не показной, а внутренне оправданной, хотя ее ступени и должны быть заранее точно определены. Для этого нужны многочисленные пробы, искания, совершенствование органического процесса.

Далее с переменным успехом происходит «дуэль» партнеров, в которой можно обнаружить моменты отступлений и наступлений, нанесения ударов и отражение их. Как и во всякой дуэли, партнеры должны прежде всего внимательно следить друг за другом, учитывая малейшие изменения в поведении противника.

- Что это за кушанье? – спрашивает кавалер, поднимая крышку судка и передавая ее слуге.

Слуга, стоящий наготове и ожидающий окончания обеда, после чего его накормят самого, сочувствует хозяйке и осуждает хозяина за слишком суровое с ней обращение. Время от времени он переглядывается с Мирандолиной, подбадривая ее. Хозяйка на ходу успевает пококетничать и со слугой (лишний поклонник ей не в тягость).

- Рагу, которое я сама приготовила, – отвечает хозяйка, найдя себе удобное место у стола, откуда можно наблюдать за клиентом, не раздражая его своим присутствием.

Аппетитный запах делает кавалера добрее, и, чтобы поощрить хозяйку, он снисходит даже до комплимента:

- Раз приготовили вы сами, наверно, будет хорошо. Ага, кавалер делает ей новую уступку, соображает Мирандолина и тотчас переходит в наступление, посылая ему ответный комплимент.

- Вы слишком добры, синьор. Я не умею толком приготовить ничего. А очень хотелось бы угодить такому кавалеру, как вы.

Чтобы усилить наступление, она на этих словах повязывает кавалеру белоснежную салфетку, касаясь его шеи и ушей. Кавалер слегка ежится от ее «случайного» прикосновения. Нет, он, кажется, слишком далеко зашел, когда начал расточать трактирщице любезности. Надо положить этому конец. И кавалер снова решает про себя: «Завтра же еду в Ливорно».

Хозяйка же как ни в чем не бывало опять заняла свой пост за

стулом кавалера.

Итак, он на одно лишь мгновение заколебался в своем намерении не переступать границы официальных отношений, но, почувствовав грозящую опасность, опять вернулся к прежнему решению – не задерживаться и, пока не поздно, спасаться бегством.

Следующий эпизод начинается с новой попытки кавалера отделаться от присутствия Мирандолины.

- Если у вас есть дела, – говорит он, – не теряйте времени со мною. (Иными словами – я вас не задерживаю больше, можете идти.)

Мирандолина осторожно, чтобы не выдать себя, парирует его контрнаступление.

- Ничего, синьор. В доме достаточно поваров и слуг. При этом она словно благодарит его за заботу о себе. Но как оправдать свое дальнейшее пребывание здесь? Ага, выход найден:

- Мне было бы приятно слышать, что блюдо пришлось вам по вкусу.

И это очень правдоподобное оправдание, потому что Мирандолина действительно отличная хозяйка и повариха и вправе отстаивать честь фирмы. Ну что ж, против этого кавалеру трудно возразить.

- Охотно скажу вам сейчас же. (Чтобы дольше вас не задерживать.)

И кавалер, знающий толк в еде, начинает пробовать изумительное кушанье, приготовленное специально для него. Он осторожно вынимает из миски и обгладывает косточки рагу, после чего обсасывает пальцы, и все это со вкусом, оценивая качество необыкновенного блюда. Актеру здесь нельзя торопиться, чтобы подготовить себя к совершенно непосредственному восклицанию:

- Прекрасно! Замечательно! Язык можно проглотить. Из чего это приготовлено?

Это оценка и вопрос гурмана-знатока. Выходит, что Мирандолина и в самом деле необыкновенная искусница. Подогретая похвалой, Мирандолина начинает кокетливо хвастаться и говорить совершенно противоположное тому, что она только что говорила:

- У меня есть свои маленькие секреты... Эти руки умеют

делать много хороших вещей.

И кавалер впервые замечает, что у нее красивые руки, а Мирандолина, заметив, куда обращено внимание кавалера, не торопится их прятать, а, наоборот, дает возможность рассмотреть. Вот-вот он схватит эти протянутые к нему руки и привлечет ее к себе. И он слегка взволнован этой возможностью, но... кажется, она опять заходит слишком далеко. Глаза ее улыбаются и как будто смеются над ним.

Чтобы слегка охладить свое волнение, кавалер приказывает слуге:

- Подай вина!

Когда приказание отдается повелительным тоном, его надо тотчас же выполнять. Слуга хватает стоящую на буфете бутылку и направляется к столу. Но Мирандолина перехватывает его движение.

- Это блюдо, синьор, требует хорошего вина.

Опять она мною командует, соображает кавалер, – ну да ладно, пусть не думает, что я пью всякую дрянь, есть у меня и заграничные вина.

- Подай бургундского!

- Вот это так! – Она сама берет с полки замеченную ранее бутылку и уже без церемоний подходит к кавалеру.

- Бургундское – отличное вино. По-моему, из столовых вин оно лучше всякого другого.

Итак, кавалер хотел снова прогнать от себя опасную обольстительницу, отделаться от нее, но ему это не только не удалось, а, наоборот, с помощью своего кулинарного искусства, тонкого знания вин и непринужденного кокетства Мирандолина полностью перехватила инициативу разговора и стала хозяйничать за его столом. Уж не собирается ли она командовать им так же, как другими своими поклонниками? Пора, пока не поздно, поставить ее на место, дать ей понять, что он видит ее насквозь. И вот кавалер решается ее проучить.

Казалось бы, первая его реплика похожа на комплимент, но это всего лишь маскировка, уже со второй реплики начнется беспощадное разоблачение.

- У вас отличный вкус во всем, – замечает кавалер.

- Да, правда. Я ошибаюсь не часто, – отвечает она, не замечая иронии и намекая на то, что кавалер тоже пришелся ей по вкусу, в чем она готова признаться. Но тут следует решительный

контрудар:

-Однако на этот раз вы ошиблись.

- В чем, синьор? – Мирандолина застигнута врасплох и еще не очень понимает ход мыслей и намерений кавалера.

- Считая меня особенно достойным вашего расположения. (Иными словами: напрасно стараетесь, ничего у вас со мной не получится.)

Чем больше теряется Мирандолина, не зная, как себя вести, тем больше уверенности у кавалера. Неужели у него хватило ума, соображает Мирандолина, чтобы разгадать ее тайный замысел? Вот-вот все ее усилия пропадут даром и сорвется план ее мести. Надо выиграть время. И она глубоко вздыхает, изображая крайнее огорчение и досаду:

- Ах, синьор кавалер!

Кавалер чувствует, что озадачил ее и задел за живое. Ободренный успехом, он еще активнее продолжает наступление:

- Что это значит? Что за вздохи такие? (Коли уж вы просчитались, то нечего разыгрывать обиду, как бы говорит он.)

- Я скажу вам, – отвечает Мирандолина так, точно ее глубоко задело замечание кавалера. – Я внимательна ко всем, и меня огорчает, когда подумаю, что все сплошь неблагодарные люди.

Мирандолина пытается отвести удар, но он не желает уступать, делая вид, что не понимает ее. Чтобы задеть Мирандолину больнее, он звенит своим кошельком и говорит:

- Я не буду неблагодарен. (Иными словами – я щедро с вами расплачусь за хорошее обслуживание, но большего от меня не ждите.)

- Вы ничем особенным мне и не обязаны, – врет Мирандолина, стараясь задобрить кавалера. – По отношению к вам я делаю то, что должна.

- Вовсе нет. Я отлично знаю... – возражает кавалер. – Не такой уж я неотесанный, как вы думаете, – и, бросая кошелек на стол, добавляет: На меня вам жаловаться не придется.

Мирандолина старается показать, как она глубоко обижена:

- Да нет же, синьор... Я и не думала...

Кавалер уверен, что ему удалось проучить ее, заставить раскаиваться в своем кокетстве, взять над ней верх.

Момент яростной контратаки кавалера и его торжество над Ми-

рандолиной можно выделить в самостоятельный эпизод. При разборе сцены такое дробление пьесы на мелкие составные части помогает более детальному ее изучению.

Впрочем, установить точную грань между двумя смежными эпизодами бывает трудно. Так и в данном случае – последняя реплика Мирандолины не только завершает собой предыдущую сцену, но и начинает новую. Ее мнимая беспомощность смягчает кавалера. В конце концов можно ли осуждать женщину за то, что она обратила на тебя особое внимание? И чтобы избежать дальнейших тягостных объяснений и разрядить обстановку, кавалер предлагает тост.

- За ваше здоровье! – восклицает он, поднимая бокал и отпивая глоток вина.

Мирандолина мгновенно пользуется наступившим перемирием. Она слишком «глубоко оскорблена», чтобы сразу принять его примирительный тост. Отвернувшись от кавалера, она из вежливости слегка приседает и подчеркнуто любезно говорит ему:

- Покорнейше вас благодарю. Вы делаете мне слишком много чести.

- Превосходное вино, – замечает кавалер, стараясь еще более разрядить обстановку.

- Бургундское – моя страсть, – отвечает Мирандолина, вызывая кавалера на новые уступки.

Несколько последующих реплик кавалера направлены на то, чтобы окончательно рассеять тучи, перебороть упрямство хозяйки и заставить ее выпить вместе с ним рюмочку вина. По существу он задабривает ее, просит прощенья за нанесенное оскорбление. Мирандолина постепенно смягчается и наконец снисходит до согласия. По ходу последующего диалога кавалер приближается к ней с бутылкой в руках, старается привлечь ее внимание.

- Не угодно ли? – спрашивает он, указывая на бутылку.
- Ах нет, благодарю вас.
- Вы уже обедали?
- Обедала.
- Выпейте стаканчик.
- Я не заслуживаю такой любезности.
- Я предлагаю от всего сердца.

- Не знаю, что сказать... – произносит она после некоторого колебания, проверяя искренность его слов, и наконец идет на примирение: Ну хорошо, я выпью. Вы очень любезны.

В этом маленьком диалоге, так же как и во всех предыдущих и последующих, важно, чтобы актеры умели перевести авторский текст на логику своего физического поведения на сцене; ведь слова возникают из потребности воздействовать на партнера. Поэтому, разобрав текст, полезно временно оторваться от него и перенести все внимание на физические действия. Этот прием заставит партнеров более пристально следить друг за другом и находить новые тонкости поведения. В данном случае, как заставить обиженную хозяйку быть снова любезной, принудить ее взглянуть на себя, чем вызвать ее улыбку, как приманить ее к себе поближе и т. п. Когда все физические приспособления будут исчерпаны, можно добавить к ним интонацию. Ведь можно одними только междометиями привлечь к себе внимание, приласкать партнера, постараться смягчить его, предложить ему что-либо и т. п. Точно так же можно одной лишь интонацией выразить обиду, протест, отклонить просьбу о примирении и наконец дать согласие на то, что предлагает партнер. И лишь после того как течение действия станет физически ощутимым, перейти к словесному действию, о чем будет рассказано в следующей главе.

В разбираемом нами эпизоде на первый взгляд происходит примирение кавалера с обиженной им Мирандолиной. Но так может думать кавалер. По существу же Мирандолина, овладевшая собой после минутной растерянности, разыгрывая обиду, заставляет кавалера ухаживать за собой, подчиняет его своей воле и с этого момента уже не упускает более инициативу из рук. Она идет на примирение, чтобы восстановить пошатнувшуюся власть над ним и подготовиться к новому наступлению. Под видом шаловливой дружеской шутки она делает новый смелый шаг к сближению с ним.

- Подай еще стакан, – приказывает кавалер слуге.

- Нет-нет, – возражает Мирандолина, – если позволите, я выпью из этого (берет стакан кавалера).

- Что вы! Я же пил из него! – протестует, удерживая стакан, кавалер. А Мирандолина со смехом (по авторской ремарке) вырывает стакан из его рук.

- Ничего, ничего, выпью ваши остаточки.

- Ах, негодница! – шутливо возмущается кавалер, подливая вино в стакан, и снова уступает ей, сдавая позиции.

После этого Мирандолине остается преодолеть еще одно препятствие – заставить кавалера почувствовать, что перед ним не простая служанка, которую можно сделать предметом развлечения и угощать остатками с барского стола, а женщина, требующая к себе внимания и уважения. В следующем эпизоде она вынуждает кавалера посадить ее за стол, как равную себе. Как же она этого добивается? После смелого демарша, который она только что провела, завладев стаканом кавалера, Мирандолина вдруг становится церемонной.

- Уже давно, как я поела. Боюсь, не стало бы мне худо от вина.

- Пустяки, – успокаивает ее кавалер, не подозревая, к чему клонится дело.

- Вы не будете добры дать мне маленький кусочек хлеба? (Иными словами: если уж хочешь меня угощать, то угощай как следует.)

- С удовольствием. Пожалуйста. – И кавалер дает ей хлеб.

Мирандолина делает вид, что ей очень неудобно стоять со стаканом в одной руке и хлебом в другой. Вот-вот вино прольется на ее белоснежный передник! Все это делается для того, чтобы вынудить кавалера на еще большее внимание к себе.

- Вам неудобно? Не хотите ли присесть?

- Ах, что вы! Я не достойна такой чести. (То есть сознаю свое неравенство с вами и не хочу вас ставить в затруднительное положение. Могут подумать, что вы за мной ухаживаете, а ведь это вовсе не так!)

- Глупости! – протестует кавалер. – Ведь мы одни. – И бросает слуге: Подай кресло.

Слуга, который то появляется, то исчезает из комнаты, с большим интересом следит, как развиваются отношения хозяина с трактирщицей. Но такого успеха Мирандолины у своего хозяина он никак не ожидал.

- Должно быть, это перед смертью, – соображает он, перетаскивая стул. – Никогда не было с ним ничего подобного.

Чтобы набить себе цену и поощрить кавалера на дальнейшие

ухаживания, Мирандолина вскользь замечает:

- Не дай бог, узнают синьор граф или синьор маркиз... Беда мне тогда.

- Почему это? – недоумевает кавалер.

- Сколько раз они предлагали выпить что-нибудь или съесть, и я ни разу не согласилась.

«Ну, это понятно, – соображает кавалер, – они пытались ухаживать за вами, а я нет».

- Садитесь, пожалуйста. – Он подставляет ей стул.

- Очень благодарна. – Она садится на краешек стула и начинает макать хлеб в вино.

Кавалер хотел утвердить свое господство над Мирандолиной, отделаться от ее опасного влияния, а в результате сам же посадил ее за свой холостяцкий стол. Но это действительно может испортить его репутацию непримиримого женоненавистника. Поэтому незаметно для Мирандолины он задерживает слугу, принесшего стул, и внушает ему:

- Послушай-ка! Не сметь говорить никому, что хозяйка сидела у меня за столом!

- Не извольте беспокоиться, – успокаивает его слуга. (Разве он дурак!) И, отходя от кавалера, про себя добавляет: Вот так новости! Поразительно!

После этого Мирандолина приступает к непосредственному осуществлению плана своей мести, и отсюда начинается уже новый этап в развитии действия. Все, что ему предшествует, только прелюдия перед нанесением решающего удара. Кавалер уже готов воспользоваться благосклонностью привлекательной хозяйки, чтобы поразвлечься с нею. Мирандолина же, продолжая тонко кокетничать с ним, вызывает кавалера на признание в любви, становясь полной хозяйкой положения.

Нетрудно убедиться, что довольно сложный психологический процесс борьбы Мирандолины с кавалером может быть сведен к ряду простейших физических действий: завладеть его стаканом, заставить подлить в него вина и предложить закуску, принудить кавалера подать ей стул, пригласить к столу и т. п.

А по линии кавалера: после некоторого сопротивления и колебания уступить ей свой стакан и подставить стул, задержать слугу и пригро-

зить ему, приготовиться к активному наступлению на Мирандолину и т. п. Такая цепочка простых физических линий постепенно сольется в одну непрерывную линию, и актеры будут все больше укрепляться в реальном ощущении происходящего.

Логика физических действий, выполняемых актерами, будет, естественно, тянуть за собой и внутренний, эмоциональный смысл происходящей борьбы. Ведь каждое из действий возникло от живых помыслов и стремлений исполнителей, оно было найдено в процессе их живого взаимодействия, порождено не только авторскими ремарками, но и эмоциональной памятью самих актеров. И если однажды найденные таким путем физические действия будут всякий раз выполняться не механически, а по существу, с внутренним оправданием и точным учетом поведения партнера, то они рефлекторно вызовут к жизни и весь породивший их психический комплекс, то есть соответствующие мысли, чувства и волевые позывы.

Повторные переживания актера в роли могут быть и слабее и сильнее первоначальных – это, как говорил Щепкин, зависит от его внутреннего расположения и не поддается никакой точной регламентации. Но прочно зафиксированная, накатанная логика физических действий гарантирует, что во всех случаях актер будет играть *верно*. Если при этом не всегда явится *истина страстей*, то будет создано по крайней мере *правдоподобие чувствований* (по пушкинской терминологии).

К этому подводят актера техника и метод органического творчества.

Работа над словом

Наступает момент, когда все внимание следует перенести на словесное взаимодействие. Оттолкнувшись от авторского текста и пройдя через ряд этапов работы над ролью, актер снова возвращается к слову, которое становится ему все более необходимым.

Процесс постепенного освоения текста роли, превращения авторских слов в свои собственные происходит на всем протяжении работы. Ведь с самого начала мы извлекаем из пьесы факты, события, обстоятельства, действия, и, стало быть, отрабатывая логику поведения актера в роли, мы тем самым подготавливаем и почву для произнесения заданных слов.

В какой же момент актер должен перейти от импровизированного к фиксированному тексту? Станиславский отвечал так: когда слова автора станут ему необходимы для действия и когда он сможет произносить их, не кривя душой, от первого лица, а не от лица воображаемой роли. На этот счет нельзя выработать точного графика; одно дело, когда это стихотворный текст классической пьесы, другое – если это хорошо знакомые, близкие слова в современной пьесе. Лишь бы чувство правды не позволяло актеру болтать слова роли механически, пока они еще не стали своими.

В. И. Немирович-Данченко, рассказывая о работе с замечательной актрисой М. П. Лилиной, приводит такой эпизод: на репетиции инсценировки «Дядюшкин сон» Достоевского она, произнеся с блеском монолог Карпухиной, повернулась и ушла со сцены, не сказав заключительной реплики: «Прощайте, Мария Александровна...» На вопрос, почему она это сделала, Лилина ответила, что еще не овладела этой репликой, а лгать не хочет.

Если актер не обладает таким тонким чувством правды и может произносить на первой же репетиции любые слова, то никакой проблемы постепенного овладения авторским текстом перед ним, разумеется, не возникнет. Но в этом случае он легко становится докладчиком роли. Такое исполнение не обязательно должно быть грубым, примитивным. Опытный актер делает это тонко, правдоподобно, но, тем не менее, доклад роли остается докладом. Прекращается подлинное словесное взаимодействие, и начинается обыгрывание текста, интонационное раскрашивание слов.

Говорят, что многие прославленные актеры начинали работу над ролью с заучивания и отработки авторского текста и достигали при этом блестящих результатов. Да и сейчас еще широко практикуется именно такая последовательность работы. Но ведь наша задача не в том, чтобы констатировать, что делается в большинстве театров, а чтобы изучить методику, предложенную Станиславским.

Можно по-разному подходить к роли, вопрос лишь в том, что выгоднее с точки зрения законов органического творчества, что способствует тому, чтобы спектакль стал новым, живым художественным созданием, а не иллюстрацией литературного произведения. Да, в боль-

шинстве случаев работа ведется именно так: актер десятки, сотни раз повторяет текст, стараясь осмыслить его и найти наиболее выразительную интонацию. Но при таком методе работы слова роли легко забалтываются, а интонации штампуются. После этого по-настоящему действовать словом, насытить его живым подтекстом почти невозможно.

Чтобы не засушить текста роли, Станиславский и предлагает начинать работу не с него, а с того, что его вызывает: с выяснения предлагаемых обстоятельств пьесы, логики действий и мыслей изображаемого лица. Поэтому после первой читки пьесы и выяснения ее сюжетных фактов Станиславский рекомендует отложить пьесу в сторону и не касаться ее до тех пор, пока не укрепится линия жизни человеческого тела.

Если не принимать во внимание редких исключений, актёр, впервые познакомившийся с ролью, не может мыслить и чувствовать так же, как мыслил и чувствовал автор, написавший ее. У него своя логика поступков, свои эмоциональные воспоминания, свои видения жизни, отличные, а иногда и противоположные логике, эмоциональным воспоминаниям и видениям действующего лица. Поэтому, например, современному исполнителю роли Чацкого не так легко найти подлинную активность и пафос обличения по отношению к давно отжившим порядкам и уродствам крепостнического строя. От него далеки все эти знатные Несторы, фрейлины Екатерины Первой, развратные покровители муз, полуграмотные менторы, французики из Бордо и т. п.

Чтобы искренне увлечься ролью, актеру необходимо опереться на нечто более реальное и действительно пережитое им самим. И в современной жизни он мог встречаться с явлениями карьеризма, низкопоклонства, бюрократизма, лицемерия, благодушного отношения к уродливым пережиткам прошлого, что также может вызвать гневный протест и резкое обличение. Пусть предметом его насмешек и осуждения станут сперва совершенно реальные лица, с которыми он встречался в жизни, носящие другие имена и фамилии, чем современники Грибоедова, выведенные в комедии, но чем-то напоминающие их. Необходимо, чтобы исполнитель роли Чацкого нашел живой отклик в своей душе на то, что составляет сущность его героя, обнаружил бы в себе то, что действительно роднит его с ролью.

Но как же вести, например, работу над первым монологом Чацкого, не пользуясь текстом автора? Прежде всего надо понять и почувствовать, ради чего он произносится. Что должен сделать, как поведет себя актер в обстоятельствах Чацкого, если его дружеский порыв разбился о равнодушие и холодность близкого ему человека? Может быть, он начнет упрекать Софью или, чтобы не докучать ей, переведет разговор на другие темы, будет расспрашивать об общих знакомых, о московских новостях, вспоминать о прошлом? Или, желая пробиться к ее сердцу, начнет развлекать ее веселыми шутками, анекдотами, напоминать о прошлых проказах, об их детской влюбленности, об учителях и воспитателях, а может быть, заговорит с ней о любви? Все перечисленные действия есть в монологе Чацкого, но пусть актер, идя от жизни, попытается сам определить свое поведение в обстоятельствах роли. Его действия, а следовательно, и произносимые слова зависят ведь не только от него самого, но и от поведения Софьи. Если бы Софья, например, поцеловала Чацкого при встрече, как он просил ее, то, может быть, не возникло бы и монолога, а если бы не убеждала, что рада встрече с ним, то Чацкий, возможно, разобиделся бы и ушел, и т. п. Пусть актеры, идя от самой жизни, хоть немного поверят в правду своего поведения в обстоятельствах роли и живого взаимодействия друг с другом. После этого можно уточнить порядок действий и подсказать им ход мыслей.

Когда исполнитель роли Чацкого начнет вспоминать о прошлом, которое связывает его с Софьей, и поймет, что это делается не ради самих воспоминаний, а чтобы восстановить нарушенный с ней контакт, режиссер может подбросить ему и тему для воспоминаний, например, о смешных воспитателях и учителях, которых они боялись, но подтрунивали над ними. Пусть поначалу это будет взято из личных воспоминаний о школьных годах: у исполнителя Чацкого они могут быть одни, у исполнительницы Софьи – другие, но во всех случаях – живые, взятые из жизни, а не сочиненные. Для актера это будет какой-нибудь Иван Иванович, старый учитель математики, напускавший на себя необыкновенную важность и то и дело попадавший впросак, или молодая легкомысленная учительница, которая сооружала на голове особую модную прическу, а школьники из озорства подстраивали им всякие кавер-

зы. Пусть он так ярко восстановит все это в памяти, чтобы интересно рассказать партнерше, заразить ее своими видениями. Если он справится со своей задачей, то легко подставить на место реального Ивана Ивановича грибоедовского ментора-немца, а на место кокетливой учительницы – легкомысленного Гильоме, но это будут уже не абстрактные неведомые имена, а живые лица, созданные одновременно и автором и актером.

Следовательно, по ходу овладения логикой действий актер будет произносить те слова, которые ему понадобятся для общения с партнерами. Вместе с уточнением действий уточняется и ход мыслей персонажа. Продолжая пользоваться своими словами, актер все более приближается к логике мыслей автора. И лишь когда логика действий и мыслей будет достаточно прочно усвоена, тогда только Станиславский предлагает перейти к работе над текстом роли.

«Только после такой подготовки мы вам торжественно вернули печатный текст пьесы и вашей роли. Вам почти не пришлось зубрить ее слова... Вы жадно схватывали их, так как авторский текст лучше, чем ваш собственный, выражал мысль или выполнял производимое действие... Что же 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» (*т. 4, стр. 272-273).*

Выразительность сценической речи зависит не только от верного ощущения действия. При переходе к тексту возникнут и новые требования – это прежде всего забота о яркости и конкретности видений внутреннего зрения. Если сцена не ладится, то именно на них и следует в первую очередь направить внимание.

В. О. Топорков вспоминает, что, когда он работал со Станиславским в экспериментальном плане над комедией Мольера «Тартюф», ему мучительно долго не давалась замечательная сцена Оргона с Дориной в первом акте: «...вернувшийся из деревни Оргон расспрашивает Дорину, какие события произошли в доме во время его отсутствия, и, выслушивая подробности ужасного заболевания своей жены, он неиз-

менно задает один и тот же вопрос:

- «Ну, а Тартюф?» – И, несмотря на самые утешительные сведения о своем любимце, он то с тревогой, то со слезами умиления каждый раз произносит: «Бедняжка!» И так пять-шесть раз в течение сцены. Я чувствовал всей душой весь юмор и прелесть этой сцены, – пишет Топорков, – но передать его мне никак не удавалось. Сколько ни менял я различных вариаций в произнесении: «Ну, а Тартюф» и «Бедняжка», фразы получались неживыми, не вплетались в изящное кружево монолога Дорины, повисали в воздухе, были тяжелыми и фальшивыми. Я сам себе не верил, приходил в отчаяние...

- Ну-с, что вам тут мешает? – спросил Константин Сергеевич, когда я беспомощно пролепетал ему эту сцену.

- Я не знаю, что мешает, но чувствую, что это никуда не годится. Понимаю, что сцена остроумная, изящная, а когда приступаю к ней, все получается тупо, коряво, неинтересно.

- Гм!.. Гм!.. Я думаю, что вы не то видите. Вы видите внешнюю сторону сцены, ее изящность, и хотите это сыграть, а вам надо направить «видения» в спальню жены, в комнату Тартюфа, то есть в те места, о которых вам рассказывает Дорина. Вы не слушаете ее. Старайтесь понять мысли партнера. Слушайте рассказ Дорины:

- Супруга ваша заболела...

Слушайте, и никаких движений ни рук, ни головы не надо. А вот глаз – верный ваш глаз, высасывающий от нее сведения.

- Изволь подробно все рассказывать.

Вы все делаете с паузочками через каждое слово. Все у вас на мускулах языка. У вас нет «видений», вы не знаете своей спальни, а нужно знать ее до мелочей.

- Супруга ваша заболела...

Мысль ваша уже в спальне, где ночью в горячке лежит жена, никто в доме не спит, все суетятся. Это надо увидеть. Послали за доктором, несут лед, шум, беготня... Но позвольте, ведь там, на пути к спальне, келья Тартюфа, где он общается с богом, ему мешали молиться, и уже забыта жена, забыто все на свете – скорее узнать, что же с Тартюфом.

- Ну, а Тартюф?

Вот что вам нужно тренировать. Не думайте о том, как произнести свои слова, а слушайте, внимательно слушайте Дорину и соображайте, что при таких обстоятельствах могло случиться с Тартюфом. На ваш вопрос: – Ну, а Тартюф? – Дорина отвечает:

— Две куропатки съел,

И от баранины немного-то осталось...

Боже мой! До чего ж человек измучился за ночь, раз у него появился такой необыкновенный аппетит: Бедня-ж-ка!

Вы слушайте ее и делайте свои предположения – те, которые не написаны в тексте, но результатом которых является текст».*

Обострение и конкретизация видений внутреннего зрения порождали у исполнителей яркость и многообразие интонаций, создавали напряженность словесной борьбы в диалогах, что раскрывало комизм сцены. В этом главный секрет словесного взаимодействия и выразительности сценической речи.

Но есть и другая сторона речевой выразительности – внешняя техника, которая должна постоянно поддерживаться и совершенствоваться не только на тренировочных занятиях по голосу, дикции, логике речи, но и на занятиях по мастерству актера при работе над этюдом, отрывком и пьесой.

Когда на сцене происходит не притворная, а подлинная и притом активная словесная борьба между партнерами, то речь становится более внятной, а интонации – разнообразнее. Существует, однако, и обратная связь: ясно выраженная мысль, хорошая дикция, верно найденная интонация способны в свою очередь укрепить и обострить внутреннее действие. Станиславский широко пользовался и этим законом словесной выразительности в работе с актером, уделяя огромное внимание дикции, логике, ритмике и мелодике речи».

Если монолог Дорины строится на противопоставлении видений того, что происходило с Эльмирой и с Тартюфом (она больна, не ела, не спала, а он здоров как бык, ел за двоих и спал беспросыпно), то и интонации в рассказе должны быть противопоставлены друг другу. Чтобы выразить сочувствие к несчастной хозяйке и презрительную иро-

---

* В.Топорков. К.С. Станиславский на репетиции. М.-Л.: Искусство, 1949. – Стр.154-155.

нию к проходимцу Тартюфу, актриса Бендина пользовалась контрастными ритмами, тональностями, различными голосовыми регистрами при переходе от одной картины к другой.

Смена интонаций особенно необходима в диалоге, где каждая новая реплика опровергает предшествующую, где мнение одного противопоставляется мнению другого. Диалог не есть говорение слов по очереди, учил Станиславский, а словесная борьба, где сталкиваются не только мысли, но и интонации. Если борьба интонаций не возникала сама собой от верно понятого действия и точных видений, он нередко применял и обратный ход, идущий от логически правильного построения речи, от знания ее законов.

Однако прямое обращение к интонации требует большого умения и осторожности. Если интонация внутренне не подготовлена, она легко может стать формальной, привести к образованию речевого штампа. Это особенно опасно при обращении к образно обобщенному поэтическому языку, далекому от обыденной, бытовой речи. Когда, например, молодые актеры пытаются овладеть текстом шекспировских ролей на основе одних лишь законов речи, не утвердившись как следует в логике действия, их тянет на ложный пафос и декламацию, от которых впоследствии нелегко освободиться.

Для примера сошлемся на учебный спектакль «Ромео и Джульетта» в Оперно-драматической студии, который осуществлялся под руководством Станиславского. В сцене прощания на балконе (третий акт) между Джульеттой и Ромео происходит следующий диалог:

Джульетта

Куда же ты? Далек еще рассвет.
Не жаворонка пение смутило
твой чуткий слух, но трели соловья,
На дереве гранатовом всегда
поет он по ночам, поверь мне, милый.

Ромео

Нет, жаворонок это, вестник утра.
Недаром луч зари румянит тучи,
и догорают в небе свечи звезд.
К нам из-за гор крадется день веселый,
Я должен торопиться, чтобы жить,
не то грозит мне смертью промедление.

Что же происходит в этом диалоге с точки зрения логики физических действий? Ромео заметил первые признаки утра и торопится уйти, чтобы его не схватила стража. Боясь потерять возлюбленного навсегда, Джульетта пытается удержать его, вернуть в комнату. Ромео настаивает на своем, Джульетта сопротивляется.

Джульетта

То не заря, то отблеск метеора,
который должен путь твой освещать
до Мантуи. Останься, мой любимый!

Она отвергает все его доводы и умоляет остаться. Не в силах противиться ей, Ромео сдается, идя заведомо на смертельный риск.

Ромео

Пусть будет так. Желание твое
исполню свято. Этот серый свет
не свет зари, но лунное сиянье.
Пусть раздается жаворонка трель,
она не разорвет нам свода ночи.
Я остаюсь! Пускай приходит смерть,
мне все равно. Для нас еще не утро.

Ромео возвращается. Тогда, осознав опасность, Джульетта преграждает путь, гонит его прочь.

О нет, настало утро. Уходи…

Что заставило Джульетту так резко изменить свое поведение? Быть может, она увидела внутренним зрением, как его схватила стража и бросила в тюрьму, как его ведут на эшафот и т. п. А увидев все это, она не остановится ни перед чем, чтобы спасти ему жизнь. Пусть исполнительница роли решит сама, что испугало ее, и, не связывая себя поначалу стихотворным текстом, выскажет все, что откроется ее «духовным очам» и что составляет подтекст диалога. Пусть осуществит все действия, подготавливающие слова.

Диалог разработан Шекспиром настолько пластически рельефно, что может быть воплощен и без слов, одними только физическими действиями. Недаром же он и в балетном спектакле производит большое впечатление. На эту физическую сторону поведения и было переключено внимание студийцев, которые пытались начать работу с заучивания авторского текста.

Чем больше они углублялись в смысл сценического события, тем

точнее и тоньше становилась логика их поведения. Ясно, что здесь происходит не обычное расставание влюбленных, а прощание, быть может навсегда, двух людей, которые не могут друг без друга жить. Их прощание окрашено предчувствием неотвратимой катастрофы. Значит, это не просто любовная сцена, а сцена трагическая.

Точная оценка события, поиски верной логики физических действий и попытка оправдать их личными эмоциональными воспоминаниями порождают множество мыслей и видений. «Имейте в виду, – говорил Станиславский, – что человек высказывает десять процентов того, что гнездится в его голове, девяносто процентов остается невысказанным. На сцене об этом забывают, орудуют только тем, что произносится вслух, и нарушают жизненную правду. Делая ту или иную сцену, вы должны прежде всего воссоздать все мысли, которые предшествуют той или иной реплике. Их не надо произносить, но ими надо жить. Может быть, даже можно пробовать репетировать некоторое время, произнося все вслух, чтобы лучше усвоить безмолвные реплики свои и партнера и чередование мысли, потому что непроизносимая мысль тоже согласуется с партнером»[*].

Создав таким образом «иллюстрированный подтекст», нетрудно отобрать видения и мысли, необходимые для убеждения партнера. Их содержание и последовательность определены самим автором. Когда же они сольются с последовательностью действий актера, можно перейти и к поэтической форме изложения мыслей. Они лягут при этом на хорошо подготовленную почву, полностью привьются к органической жизни актера в роли. Авторский текст не изменит существа наработанных действий и мыслей, но придаст им новую эмоциональную окраску. Одно дело – *гаснут звезды,* это констатация факта. Совсем другое – *«догорают в небе свечи звезд»,* это уже поэтический образ. Ведь когда догорают свечи, то пора расходиться – праздник или богослужение окончены. А в словах: *«из-за гор крадется день веселый»* – есть и подстерегающая влюбленных опасность и, быть может, надежда на близкое счастье. Конечно, образы догорающей свечи и крадущегося веселого дня могут родить и другие ассоциации. Поэтический образ тем и отличается, что он многозначен, и поэтому не всегда поддается точно-

[*] В.Топорков. К.С. Станиславский на репетиции, стр.156.

му анализу. Но поэтическая, словесная ткань пьесы по-настоящему заиграет лишь тогда, когда будет опираться на действие.

Репетируя роль со своим текстом, очень важно уловить момент перехода от собственных слов к авторским. Иначе собственные слова станут настолько привычными, что уже трудно будет от них отказаться. Роль засорится отсебятиной, искажающей авторскую мысль, что в свою очередь вызовет отклонение от правильной логики действий, нарушит ритм, а следовательно, и характер переживания. Станиславский обращал на это особое внимание. На примере диалога Фамусова и Молчалина он показывает, к чему приводит нарушение словесной формы произведения:

Фамусов. Что за оказия! Молчалин, ты, брат?

Молчалин. Я-с.

Фамусов. Зачем же здесь, и в этот час?

– проговорил Аркадий Николаевич... Потом после некоторой паузы он повторил:

- Вот так оказия! Это ты, братец мой, Молчалин?

- Да, это я.

- Как же ты очутился здесь и в такое время? – проговорил Аркадий Николаевич те же фразы в прозе, лишив речь как стихотворного ритма, так и рифмы.

- Смысл один и тот же, что у стиха, а какая, разница! В прозе слова расплылись, потеряли сжатость, четкость, остроту и категоричность. В стихах же все слова необходимы и нет лишних.

Далее Станиславский утверждал, что стихи «чувствуются иначе, чем проза, потому что у них другая форма. Но можно сказать и наоборот: у стихов другая форма, потому что их подтекст переживается иначе» *(т. 3, стр. 180-181).*

Ритмическая организация текста оказывает влияние не только на строй мыслей исполнителя, но и на его переживания, а стало быть, корректирует и поведение актера в роли. Иными словами, надо не только говорить на сцене, соблюдая ритм стиха, но и жить ритмом авторского текста, не теряя его даже в паузах. Более того, нужно уметь оправдывать паузы, вызванные самой формой стиха и расположением рифм, не ломая при этом естественной речи и логического смысла фразы. Если произнести, например, без необходимой цезуры в

конце строки слова Фамусова: «Что ты так рано поднялась! А? Для какой заботы?» – то рифма «что ты» – «заботы» исчезает и стихи превращаются в прозу.

Необходимо сохранять ритм стиха и в тех паузах, которые определяются самим течением сценических событий. Вот пример текста из первого монолога Лизы, где паузы в скобках прокомментированы Станиславским:

Лиза

...И слышут, не хотят понять,
Ну что бы ставни им отнять?

(Пауза. Видит часы, соображает.)

Переведу часы, хоть знаю, будет гонка,
Заставлю их играть.

(Пауза. Лиза переходит, открывает крышку часов, заводит или нажимает кнопку, часы играют. Лиза пританцовывает. Входит Фамусов.)

Лиза. Ах! Барин!

Фамусов. Барин, да.

(Пауза. Фамусов идет к часам, открывает крышку, нажимает кнопку, останавливает звон часов.)

Ведь экая шалунья ты, девчонка,
Не мог придумать я, что это за беда!

«Как видите, – пишет Станиславский, – в этих стихах очень длинные обязательные паузы из-за самого действия. Нужно еще добавить, что трудность выдерживания пауз среди стихотворной речи усложняется заботой о сохранении рифмы.

Чересчур длинный перерыв между словами *«гонка»* и *«девчонка»* или между *«да»* и *«беда»* заставляет забывать рифмующиеся, слова, что убивает и самую рифму, а чересчур короткий перерыв и торопливое, скомканное действие нарушают *правду и веру* в подлинность совершаемого *действия*... Создается суетливость... Суетливость комкает подтекст, его переживание, а также внутренний и внешний темпо-ритм... Следует поступить иначе, а именно: спокойно, не торопясь, но и не перетягивая перерыва речи, выполнить действие, не останавливая внутреннего просчета, руководясь чувством правды и чувством ритма» (*т. 3, стр 183-184).*

Чтобы сохранить музыкальность речи и ее ритмическую структуру, Станиславский предлагает актеру поступать так же, как поступает композитор, разбивающий текст романса или арии на определенные по длительности такты и паузы. Это относится не только к стихотворному, но и к прозаическому тексту, который также имеет ритмическое строение. Чтобы сделать его более ощутимым, Станиславский предлагает выписать прозаический текст по речевым тактам, подобно стихотворению, написанному вольным размером, причем паузы (указанные в скобках) должны компенсировать недостающие по ритму ударные и неударные слоги. Вот его пример, в котором разобрана первая реплика из «Ревизора»:

Я пригласил вас, господа

Я пригласил вас, господа |⏑|
с тем |⏑ ⊥|
чтобы сообщить вам |–|
пренеприятное известие |⏑|
к нам едет ревизор. |⏑ ⊥|

Такая ритмическая организация текста помогает артисту «переходить из одного речевого такта с его темпо-ритмом в другой речевой такт, с совсем другой скоростью и размеренностью... Эти переходы нужны... для того, чтоб четко и определенно вступать в новый темпоритм и уверенно вести за собой объект общения, а через него и всех зрителей театра» (*т. 3, стр. 179*). Иными словами, ритм нужен не ради самого ритма, а ради более активного воздействия на партнера и зрителя, ритмическая речь, как стихотворная, так и прозаическая, требует точности мысли, ясности и отобранности видений и самого действия. Если же у человека путаются мысли, а действие неопределенно, то и речь его будет путаной и невнятной. Одно от другого находится в прямой зависимости. Поэтому, добиваясь ясной и ритмически совершенной передачи авторского текста, актер в то же время оттачивает и шлифует найденную и отобранную им логику действий и мыслей.

При работе над авторским текстом нередко приходится изучать особенности произношения, присущего изображаемой эпохе, социальной среде и выведенным в пьесе лицам. Это относится ко всем произведениям русской классики, и в частности, к комедии Грибоедова, которая является памятником не только отечественной литературы, но

и старомосковской речи. Представители различных поколений в пьесе по-разному произносят одни и те же слова, пользуются различными оборотами речи. Кроме того, каждый из персонажей говорит своим, одному ему присущим языком.

Старуха Хлестова употребляет простонародные выражения вроде «чай» (в смысле «должно быть»), называет Софью «дитей» и т. п., чего не встретишь, например, в лексике Чацкого.

В речах действующих лиц есть и элементы социальной и профессиональной характерности. Так, Молчалин добавляет почтительное «с» в конце слова: «я-с», «с бумагами-с», «по-прежнему-с», «два-с». Скалозуб высказывается по-военному, отрывисто и грубовато, вставляя в свою речь специальные термины, вроде «дистанция», «ирритация». Софье свойственны сентиментальные сентенции: «и свет и грусть. Как быстры ночи», или же «счастливые часов не наблюдают». Речь Лизы представляет сложное сочетание простонародных оборотов крепостной девушки: «покудова», «подалей», «пуще», «чай» н прочее с лексикой московской горничной, вроде: «Ах, амур проклятый», «не льщусь на интересы» и т. п. Язык Грибоедова дает нам щедрый материал для характеристик действующих лиц, для создания типических и одновременно индивидуализированных характеров эпохи.

Работа над текстом роли, связанная с углублением подтекста и конкретизацией видений, выяснением логики мыслей и особенностей произношения, отработкой дикции, голосоведения, ритма речи и т. п., должна быть проведена со всей тщательностью и требует специальных репетиций. Чтобы переключить все внимание на слова, Станиславский предлагал лишить актера на время всяких движений и жестикуляции, добиваясь от него полного мышечного покоя. В этих условиях вся наработанная до этого логика физических действий будет стремиться выявиться в действии словесном.

Углубление предлагаемых обстоятельств

Овладение логикой физического и словесного действия заставляет актера все глубже проникать в духовную жизнь образа, уточнять и углублять предлагаемые обстоятельства пьесы. Возникают и новые задачи, обусловленные своеобразием авторского стиля произведения и породившей его эпохи.

В каждом талантливом произведении непременно отражается жизнь времени с определенным социальным строем, со сложившимися бытовыми устоями, языком и т. п. Нельзя, например, верно оценить «Горе от ума», если пренебречь изучением эпохи, которая отражена в пьесе; нельзя до конца понять произведение, если не поинтересоваться личностью самого автора, его общественно-политическими взглядами, его судьбой; нельзя, наконец, уловить своеобразное звучание и образ спектакля, если пренебречь жанровыми и стилистическими особенностями произведения, написанного особым языком и в стихотворной форме.

В классическом произведении, подобном «Горю от ума», содержится и много общечеловеческого, свойственного любой эпохе, национальности и социальной среде. Это борьба революционных идей с реакционными, прогресса с косностью, принципиальности с беспринципностью, ума с глупостью, это любовные конфликты, надежды и разочарования, это борьба поколений, осмеяние пошлости, карьеризма, лживости, угодничества, коварства и многое другое. Эти общечеловеческие конфликты, страсти, достоинства и пороки хорошо знакомы и современным людям.

Но, кроме того, в поведении героев грибоедовской комедии есть нечто обусловленное временем, местом, социальной средой, особенностью авторского видения жизни. Это «нечто» не изменяет существа действий, но придает им особую неповторимую окраску, свойственную лишь данной пьесе, данному персонажу в отличие от всех других.

Безликое и безобразное воплощение пьесы в большинстве случаев происходит оттого, что актеры довольствуются лишь правдой своего

сценического поведения в сюжетных, предлагаемых обстоятельствах, не добираясь до тех обстоятельств, которые определяют характер действия.

Говоря о трагедии «Франц фон Зикинген» Лассаля, Ф. Энгельс заметил, что «личность характеризуется не только тем, *что* она делает, то тем, *как* она это делает»*. В самом деле, в театре нас интересуют не только поступки действующих лиц, но и то, как они осуществляются, как к ним относятся автор и создатели спектакля.

Анализ действием и выяснение логики борьбы уже помогли нам исследовать различные плоскости пьесы: ее факты, события, поступки действующих лиц и оправдывающие их обстоятельства. Теперь мы должны изучить более тонкие и сложные вопросы, которые лежат в плоскости исторической, социальной, бытовой, национальной, географической, профессиональной, возрастной, а также эстетической (стиль, жанр, язык и т. п.).

При первичном исследовании событий и поступков многие из этих обстоятельств оставались в тени, так как нам не ясна еще была их непосредственная связь с поведением актера в роли. Так, например, исполнителю Чацкого важно было вначале овладеть логикой поведения влюбленного, который добивается взаимности дорогого ему существа. В этот момент он еще не испытывал потребности разбираться в тонкостях имущественного и социального положения, общественно-политических взглядов и вкусов своего героя, ему было безразлично пока, где и когда происходит его встреча с Софьей: в Москве или в Петербурге, до декабрьских событий 1825 года или после них. Но, овладевая логикой действий влюбленного, актер рано или поздно должен прийти к тому, что борьба за Софью есть одновременно и борьба против разлучающих их обстоятельств, созданных ненавистным Чацкому укладом жизни, и в то же время борьба за передовые идеалы времени, которыми он уже не может поступиться. Чтобы завершить работу над образом Чацкого, придать ему характерный внешний облик, исполнителю понадобятся самые различные сведения, касающиеся истории, быта, моды того времени, эстетиче-

* К.Маркс и Ф.Энгельс об искусстве, т.1. – М.: Искусство, 1957. - Стр.23.

ских и литературных вкусов и т. п. Те обстоятельства, которые представлялись в начале работы третьестепенными и не обязательными для совершения действий, теперь могут оказать на эти действия весьма существенное влияние.

В пьесе «Горе от ума» ярко отразилась эпоха начала 20-х годов XIX века. В словах и поступках действующих лиц нетрудно обнаружить признаки упадка старых устоев жизни и зарождения новых, революционно-освободительных идей. В комедии слышатся отзвуки многих исторических фактов и явлений. Старшее поколение с умилением вспоминает «век минувший», патриархальный век Екатерины. Для старой княгини, испытавшей страх перед французской революцией, возникает характерная историческая ассоциация: Чацкий «просто якобинец», а для Фамусова он карбонарий. Свежи еще воспоминания о пожаре Москвы и изгнании Наполеона. Военные – подлинные и мнимые герои Отечественной войны – все еще в моде, и поэтому полковник Скалозуб, с точки зрения Фамусова, самый завидный жених.

Влияния сентиментализма и модных французских романов, которыми зачитывается Софья, создали и другую моду: новым героем для романтически настроенных девиц стал униженный, страдающий молодой человек. Именно таким и хочет, очевидно, видеть Софья мелкого карьериста Молчалина.

В этот период начинают выходить на арену общественной жизни и подлинные герои времени, предшественники будущих революционных демократов, например, Чаадаев, которого даже по фамилии напоминает Чацкий. Их непримиримость ко всем порокам крепостнического строя и страстное стремление к революционному обновлению России приводит к разрыву с тем обществом, из которого они вышли. В противоположность им либеральные болтуны типа Репетилова отлично с этим обществом уживаются.

Историческая правда, воплощенная в комедии Грибоедова, укрепляет и одухотворяет ту правду чувств, которую уже ощутили в себе исполнители в процессе живого взаимодействия. Благодаря изучению пьесы с позиций истории, личная судьба ее героев приобретает не только частное, но и большое общественное значение, что не может не сказаться на исполнении комедии.

Нельзя, конечно, превращать работу над пьесой в научное исследование того, какое отражение, например, получила та или иная историческая эпоха в творчестве драматурга. Это задача историка, а не актера. Нас могут интересовать лишь те обстоятельства места, времени и быта, которые, как говорил Станиславский, выясняют и вскрывают жизнь человеческого духа и истину страстей.

Однако, как показывает опыт, трудно предугадать, какие именно сведения, факты и впечатления, связанные с изучением пьесы, могут увлечь актера, дать новую пищу его воображению, вызвать неожиданные ассоциации. Возможно, например, что знакомство с трагической судьбой Грибоедова способно наложить определенный отпечаток на понимание романтического образа Чацкого. Иногда обнаруженная в музее типичная бытовая принадлежность эпохи, вроде костяного веера, табакерки с монограммой или ампирного узора на потолке старинного особняка, помогает почувствовать дух времени, зацепиться за внешнюю характерность образа, а через нее проникнуть и в его внутренний мир.

Станиславский намечает практический путь работы по углублению и конкретизации предлагаемых обстоятельств. Актеру следует сделать выписки из текста обо всем, что касается обстоятельств жизни фамусовского дома, его нравов, обстановки, внешнего вида действующих лиц, характерных подробностей. Чуть ли не каждая реплика «Горя от ума» говорит нам об особенностях «быта того времени. Предки наши, коротавшие вечера при сальных свечах, поднимались на рассвете и «отнимали» ставни; они музицировали, готовя программы для домашних вечеров («На флейте я твержу дуэт а-мольный... что твердил назад тому пять лет»), зачитывались французскими романами, ставили в комнатах часы с боем и музыкой; с помощью доверенных горничных ловко обманывали своих родителей. Мужчины проводили время в Английском клубе за игрой в карты, питьем шампанского и разговорами о политике, а женщины – в модных французских магазинах, книжных и бисквитных лавках на Кузнецком мосту, где сорили деньгами и набирались ума-разума. День за днем велись «календари», в которые вписывались светские обязанности и вносились различные сведения. На балы привозили с собой в каретах арапок и мосек; лакеи и кучера дремали в швейцарской, пока их господа

сплетничали и танцевали, и т. д. и т. п.

Обстоятельства быта, которые извлекаются не только из пьесы, но и из других материалов и документов эпохи, откладывают особый отпечаток на психологию и поступки людей.

В одной из рукописей Станиславского есть любопытная конспективная запись:

«1. Свидание Молчалина и Софьи. Что это за явление? Откуда? Влияние французского воспитания и романа?

Сентиментализм, томность, нежность и чистота девушки и вместе с тем ее безнравственность.

2. Лиза караулит Софью. Понять опасность, которая ей грозит. Понять преданность Лизы. Ведь ее могут сослать в Сибирь или отправить на скотный двор.

3. Ухаживание старика Фамусова за Лизой и вместе с тем игра его в монашеское поведение. Образец фарисейства того времени.

4. Боязнь Фамусова всякого mesalliance*, так как есть княгиня Марья Алексевна.

5. Значение Марьи Алексеевны – старшей в роде. Страх перед ее осуждением. Можно потерять доброе имя, престиж и даже место.

6. ... Засмеют, если состоится свадьба с Молчалиным.

7. Приезд Чацкого из-за границы. Что значит приехать в то время из-за границы на перекладных?..» (*т. 4, стр 82).*

При изучении эпохи Станиславский рекомендует также ознакомиться и с памятниками старины. Говоря о «Горе от ума», он называет ряд старых московских домов и усадеб, таких, как дом, где жил известный поэт-славянофил А. С. Хомяков, дом Леонтьева (улица Щусева), подмосковные усадьбы-дворцы Останкино и Архангельское. Он предлагает обратить внимание на особенности архитектуры, «понять расположение комнат. Большие парадные изолированы от малых жилых комнат. Парадные – холодные, нетопленые, а жилые малые – жаркие, низкие... Разные высоты пола и этажей: на одну двухсветную залу – два этажа жилых комнат. Причины закоулочков, переходов, кладовых и проч. Окна без форточек (ради тепла и экономии дров). Курильня у Хомякова, масса огромных трубок. Здесь происходили

* Неравный брак *(франц.).*

богословские споры и дебаты. Представьте себе их. Накуренная комната, толпа людей в этом закоулке» (*т. 4, стр. 487).*

Станиславский советует также ознакомиться со стилем мебели, бронзы, драпировок, предметов домашней утвари и украшений, подметив их расположение. «Недостаточно осмотреть все эти дома, – замечает он, – надо почувствовать себя в них, пожить там мысленно наяву, ощутить их».

Чтобы изучить бытовые обстоятельства жизни действующих лиц, Художественный театр нередко предпринимал экскурсии; при постановке «Царя Федора Иоанновича» – по древним городам средней России, «Снегурочки» – по северным районам страны, «Власти тьмы» – в тульские и орловские деревни, «Юлия Цезаря» – в Рим.

Осуждая впоследствии чрезмерное увлечение Художественного театра бытовой стороной постановок, Станиславский и Немирович-Данченко никогда не отрицали огромной пользы изучения быта, влияющего на жизнь человеческого духа. Если сознание человека определяется его общественным бытием, то актеру следует изучать все стороны жизни своей роли. Таково одно из важнейших требований реалистического искусства.

К историко-бытовым примыкают и другие особенности жизни пьесы, например, национальная, географическая и др. Для русских актеров, да еще москвичей, не составляет большого труда изучить национальные особенности персонажей «Горя от ума». Иное дело, когда мы обращаемся к произведениям зарубежной драматургии, где действие происходит в мало знакомой нам стране, с чуждым нам укладом жизни и национальными чертами характеров. В этом случае встают новые вопросы, которые не возникают при обращении к отечественной, а тем более – современной драматургии.

В предыдущих главах мы обращались к комедии Гольдони «Хозяйка гостиницы», выяснили обстоятельства, которые определяют взаимоотношения действующих лиц и побуждают их действовать так, а не иначе. Но мы не принимали при этом во внимание обстоятельства места и времени, не учитывали социальных, национальных и индивидуальных особенностей действующих лиц. Поэтому созданное нами сценическое событие еще не обрело подлинной жизненной и исторической конкретности, не получило художественно обобщенного смысла.

Иное дело, если принять во внимание, что действие происходит в середине XVIII века, когда наряду с существованием феодальных сословных предрассудков уже вступали в силу законы буржуазной морали, а стремление к роскоши и изяществу в быту сочеталось с расчетливостью и цинизмом во взаимоотношениях. В этих исторических условиях центральное событие пьесы становится неизмеримо более острым, рельефным, чем если бы, скажем, действие комедии происходило в наши дни.

Кроме того, действующие лица – итальянцы, да еще из разных провинций; например, кавалер – тосканец, граф – неаполитанец. Даже сейчас тосканцы отличаются от неаполитанцев по внешности, по темпераменту, по обычаям и по говору, а уж в XVIII веке, когда это были по существу разные государства, – тем более. Узнав, например, что мнимая баронесса Ортензия родом из Палермо, Фабрицио замечает: «Ого, сицилианка – горячая кровь!»

Нам нелегко разобраться во всех тонкостях национальных характеров итальянцев, но ведь это важно понять не только для бытового колорита, а для того, чтобы оценить индивидуальные особенности действующих лиц, качества их темпераментов. Люди всех национальностей живут и действуют по одним и тем же законам органической природы. Но характер их действий будет существенно отличаться друг от друга, встречаясь с итальянцами, например, мы улавливаем определенные отличия в манере их поведения, в их экспансивности, жестикуляции, мелодике речи и иных внешних проявлениях. Еще важнее легкость и быстрота их реакций, возбудимость итальянского темперамента, в отличие, например, от темперамента северян.

Если говорить о «Хозяйке гостиницы», то обращает на себя внимание стремительность в развитии страстей и событий. Подобное же событие могло произойти и где-нибудь на севере, но оно, вероятно, происходило бы в ином ритме, в ином эмоциональном накале, не столь живо и непосредственно, как в комедии Гольдони.

Бывают обстоятельства места и времени, которые кажутся нам несущественными и необязательными при сценической ин-

терпретации пьесы. Так, например, место действия «Хозяйки гостиницы» – Флоренция, а время действия, судя по письму, полученному кавалером, – зима, январь. Но в ряде постановок этой комедии действие происходит, например, в Венеции, в летнее время, и потому выносится из комнат на улицу, в характерные для Италии внутренние дворики с многочисленными верандами и балкончиками.

Не вдаваясь в критику таких сценических решений, заметим лишь, что у талантливого драматурга-реалиста все необычайно логично и обоснованно. Флоренция – это перекресток больших дорог Италии; в гостинице Мирандолины мы находим постояльцев, которые попадают сюда из разных концов страны и разъезжаются по разным направлениям. Кавалер – на пути в Ливорно, то есть едет на запад; актрисы из Пизы держат путь на Рим и Палермо, то есть с севера на юг, и т. п. В пьесе речь идет о почтовой станции, где заказываются лошади, и о речном транспорте (актрисы приехали на барке). Венеция же город на море, восточная окраина страны, а не транзитный пункт, как Флоренция. И дело не только в этой географической логике, а и в том еще, что Мирандолина по своему складу вовсе не венецианка и нельзя ее произвольно перебрасывать из одной итальянской провинции в другую без ущерба для авторского замысла. Это то же самое, что сделать, например, Наталку-Полтавку уроженкой Вологды или действие «Горе от ума» перенести из Москвы в Киев.

Допустим теперь, что разобранная нами сцена обеда кавалера происходит не в номере гостиницы, как у Гольдони, а на открытой веранде. Усилит ли это интимность и, так сказать, пикантность ситуации, или же, наоборот, ослабит ее? Очевидно, не случайно Гольдони избрал временем действия итальянскую зиму, когда льют дожди, и упрятал всех действующих лиц в комнаты. Создатели спектакля могут и пренебречь этими обстоятельствами действия, которые противоречат нашим представлениям об Италии, но и в этом случае следует знать о них, чтобы глубже проникнуть в замысел автора.

Сценическое решение нельзя регламентировать. Когда Шекспира, например, ставят в современных костюмах, то и в этом

может быть своя художественная логика. Но даже в таком случае нельзя ограничиться только сюжетными обстоятельствами и полагать, что работа по изучению пьесы этим исчерпывается.

К наиболее тонким предлагаемым обстоятельствам, оказывающим влияние на характер сценического поведения актера в роли, относятся те, которые лежат в плоскости жанровых и стилистических особенностей произведения.

Мы уже говорили, что восприятие спектакля и его героев во многом зависит от авторской манеры изображения, от литературной формы и особенностей языка, которым написана пьеса. Представим себе, что «Горе от ума» было бы написано не стихами, а прозой и современным нам языком. При сохранении тех же событий и действий это была бы, конечно, другая пьеса, вызывающая в нас другие видения, ассоциации и ощущения.

Но словесной формой изложения не исчерпывается еще понятие стиля. Немирович-Данченко справедливо связывал проблему авторского стиля с отношением писателя к жизни, к людям и событиям, изображенным в пьесе. У Островского, говорил он, это отношение «эпически-благодушное», его мудрые глаза спокойно глядят на жизнь и проникают в глубины человеческого образа.

Совсем другой – Тургенев. Женщины Тургенева и женщины Островского жили в одну эпоху, а как будто они с двух разных планет или отдалены друг от друга столетиями. А ведь они – одно поколение одной и той же русской среды... Гоголевские типы требуют создания гомерического стиля спектакля – гомерического в смысле громадности, преувеличенности образов»[*] и т. п.

Взгляд автора на жизнь, на изображенные в пьесе события и лица и является ключом к пониманию исполнительского стиля. Стиль в сценическом искусстве – это не абстрактная эстетическая категория, а понятие, связанное с перспективой актера в роли, с отношением его как художника к тому, что он изображает. И в водевиле возможна трагическая ситуация, требующая от актера искренности переживаний и настоящих слез. Но таящийся в ак-

[*] Вл.И. Немирович-Данченко. Статьи. Речи. Беседы. Письма, стр. 225.

тере художник будет смаковать комедийность ситуации и радоваться предстоящей развязке, о которых «не подозревает» изображаемое им лицо, взаимоотношения между актером и образом оказывают влияние на характер сценического поведения. Поэтому действующее лицо водевиля может выглядеть смешным и нелепым в самой трагической ситуации.

Исполнительский стиль актера обусловлен не только его отношением к образу, но и характером связи образа с внешней средой. Чеховских героев, например, трудно оторвать от окружающей обстановки: от обыденного течения дня, с топкой печей, укладкой чемоданов, прогулками, чаепитиями, игрой на бильярде, от окружающего их среднерусского пейзажа и усадебного интерьера, заполненных игрой света, звуков и шумов, от всего, что приходит извне и оказывает влияние на душевный мир человека.

Героев Шекспира мы также воспринимаем как живых людей, наделенных сильными страстями и неповторимыми индивидуальными чертами. Но степень художественного обобщения здесь такова, что мы можем воспринимать шекспировские образы и вне конкретной бытовой среды, точно скульптуру на нейтральном фоне. Поэтому, когда, например, зритель видит Отелло в третьем акте завтракающим на фоне кипрского пейзажа с оливковыми деревьями и кораблями в гавани, он даже испытывает некоторую неловкость. Детализация обстановки мешает ему в данном случае воспринимать главное в шекспировской трагедии.

Каждую пьесу можно интерпретировать по-разному, но во всех случаях важно уметь посмотреть на нее глазами автора, понять его отношение к изображаемой жизни. Нельзя выработать определенных правил и рекомендаций по поводу того, как создается стиль спектакля и особый характер его исполнения. Немаловажную роль в решении этого вопроса играет интуиция художника. Но путь к его решению идет через познание авторского стиля и стиля изображаемой эпохи.

Для постижения духа времени много дает знакомство с произведениями литературы, музыки и изобразительного искусства того исторического периода, который воплощен в спектакле. Рассматривая, например, картины талантливых художников прошло-

го, актер проникается атмосферой минувшей жизни, начинает вписывать себя и своих сценических партнеров в характерные интерьеры и пейзажи, мысленно действуя в них. У него возникает потребность преобразить привычную репетиционную обстановку, приспособить ее к тому, что уже рисуется в его воображении. В этот момент целесообразно переключить внимание на создание типичной сценической планировки и поиски выразительной мизансцены.

Построение мизансцены

Мы уже говорили, что создание группировок и мизансцен не является привилегией одного только режиссера, это важнейший элемент актерского мастерства, закономерный этап работы актера над ролью.

Станиславский отчетливо выразил свой взгляд на то, как должна создаваться мизансцена. Критикуя прежнюю методику, при которой мизансцены фиксировались еще до начала работы с актерами и предлагались им в готовом виде, он писал: «Метод старых мизансцен принадлежит режиссеру деспоту, с которым я веду борьбу теперь, а новые мизансцены делаются режиссером, находящимся в зависимости от актера» *(т. 8, стр. 102).* Иными словами, мизансцена должна складываться в процессе репетиций как результат совместного творчества режиссера с актерами. Только тогда она способна воплотить все тонкости взаимодействия партнеров, неповторимые особенности их творчества.

Уже приступая к действенному анализу пьесы, актер начинает перемещаться в пространстве, отбирая для действия наиболее выгодные и удобные положения, пользуясь необходимыми ему подручными средствами: стульями, столами, ширмами. Тем самым он связывает свои действия с окружающей его реальной обстановкой. При взаимодействии партнеров постепенно определяются моменты их сближений и расхождений, «пристроек» и «отстроек», что послужит заготовкой для пространственного пластического решения диалога. Если случайно найденные позы

и группировки помогут выразить смысл и характер происходящей на сцене борьбы, актеры будут охотно возвращаться к ним, нащупывая тем самым будущую мизансцену спектакля.

Когда накопится достаточный материал для выбора наилучшей мизансцены, а актеры, углубляясь в предлагаемые обстоятельства пьесы, прочно утвердятся в линии действия, можно и должно уделить специальное внимание поискам наиболее выразительных пластических решений каждого сценического события.

Прежде всего, при активном участии актеров уточняется планировка сцены, то есть создается наиболее целесообразное, удобное для действия и типичное для данной пьесы расположение мебели, станков и иных декоративных элементов. Даже в условиях театральной работы Станиславский вовлекал актеров в создание сценической планировки, делая их соучастниками постановочного решения спектакля.

Н. М. Горчаков рассказывает, как однажды, придя на репетицию «Горя от ума», проводившуюся первый раз в полном оформлении, Станиславский попросил вынести за кулисы всю выставленную на сцене мебель, развешанные картины, расставленный на полках фарфор, бронзу, расселенные скатерти, ковры и дорожки. Затем, пригласив исполнителей, занятых в первом акте, он предложил им самим обставить гостиную Софьи, в которой им предстояло зажить жизнью действующих лиц на глазах у зрителей. «И кто бы мог подумать! – пишет автор. – К концу репетиции декорация первого акта стала «живой», обжитой до последней подушки на софе, а актеры получили замечательный урок, как находить жизненно правдивое отношение к каждому отдельному предмету в той декорации, в которой им предстояло действовать на сцене»[*].

Аналогичный случай произошел на публичной репетиции студийного спектакля «Три сестры», режиссером которого был М. Н. Кедров. Станиславский удалил со сцены всех, кто приходит в гости к Прозоровым, и предложил сестрам, хозяйкам дома, по-новому обставить гостиную.

— Ведь в жизни, – говорил он, – каждый из нас обставляет свою комнату согласно собственным вкусам и потребностям и отлично умеет

[*] Н.Горчаков. Режиссерские уроки К.С.Станиславского, стр.191.

это делать. Если же со стороны придет художник и меблирует вашу комнату по своему вкусу, не считаясь с тем, нравится это вам или нет, вряд ли вы согласитесь с таким произволом. Впрочем, если он сделает это вдумчиво и тактично, учитывая наши желания, мы будем ему только благодарны. Значит, речь идет не о том, чтобы ущемить права художника-декоратора, а о том, чтобы актеры не были отстранены от создания обстановки, в которой им предстоит жить на сцене.

Когда общими усилиями планировка сцены создана и установлены выгородки, актерам предлагают ответить на вопросы:

«Где бы вы стали объясняться в любви или убеждать партнера, говорить с ним по душам и проч. Куда удобнее было бы перейти, чтоб скрыть смущение, и т. д. После чего происходит «проверка линии планировок и мизансцен с произвольным открыванием той или другой стены» (*т. 4, стр. 354-355).*

Последнее замечание Станиславского необходимо разъяснить. Точное определение сценической планировки не означало для него окончательного закрепления мизансцен. Он искал в последние годы такие приемы работы над ролью и постановкой спектакля, чтобы актер вынужден был всякий раз хотя бы в деталях видоизменять и варьировать мизансцену, не фиксируя ее намертво. Если стремиться к тому, чтобы творчество всегда протекало «по-сегодняшнему», а не «по-вчерашнему», чтобы живые органические процессы возникали всякий раз заново, то вполне естественно, что и результат творчества, его внешняя форма, в данном случае мизансцена, не может быть зафиксирована раз и навсегда. Такой подход к мизансцене вступил бы в противоречие с принципом импровизационности актерского творчества, который обеспечивает нам подлинную жизнь роли, а не формальное ее изображение.

Ведь актеру неизмеримо легче идти по внешней линии мизансцены, чем по логике действия. В первом случае ему достаточно опереться на мышечную память, а во втором нужно активизировать и волю, и фантазию, и внимание и т. п. Когда актер механически повторяет заученную мизансцену, он перестает ориентироваться, действовать, а следовательно, мыслить и жить на сцене. Чтобы избежать этого, Станиславский советует «выдергивать из-

под ног актера линию мизансцены», вынуждая его всякий раз искать мизансцену как бы заново. Тогда будет укрепляться внутренняя линия творчества и приспособления не будут штамповаться. Но для этого так надо воспитать актера, чтобы он мог найти выход из любого положения на сцене.

Когда Станиславский замечал, что ученики начинают слишком цепляться за мизансцену, он заставлял их менять привычную планировку, либо, сохраняя прежнюю планировку, сам пересаживался к противоположной стене репетиционного зала. Актеры привыкали на репетициях обыгрывать на разные лады планировку и чувствовали себя свободными в выборе деталей мизансцены, сохраняя лишь ее общий смысл и характер. Такой прием репетиционной работы создавал постоянные неожиданности, толкая актера к импровизации.

Станиславский мечтал так построить декорацию, чтобы, выходя на сцену, актер не знал, какой стороной она будет повернута к зрительному залу. С этой целью павильоны предполагалось сделать замкнутыми со всех четырех сторон, открывая на каждом спектакле то одну, то другую его сторону. Эту идею он осуществить не успел, но рекомендовал проверить ее на практике. Быть может, подобный проект, предполагающий новый принцип оформления спектаклей, недостаточно практичен и возможны другие решения выдвинутой им проблемы; мы изложили его не как программное требование, а как иллюстрацию новаторских замыслов Станиславского, озабоченного более всего сохранением и укреплением органических процессов творчества.

После того как определилась точная планировка декораций, мебели, станков и иных предметов, ученики проигрывают сцену, уточняя все переходы, стараясь во всех тонкостях пластически выразить взаимодействие с партнерами. По сигналу режиссера они то и дело замирают в неподвижности, чтобы проверить образовавшуюся пространственную группировку.

Поиски мизансцен нельзя оторвать от живого действия, от живых органических процессов. Но на каком-то этапе работы актеры могут отдавать преимущественное внимание либо слову, либо процессу взаимодействия, либо ритму, либо мизансцене. Именно такое переключе-

ние внимания с одного элемента на другой и делает репетиции наиболее плодотворными, так как способствует всесторонней отработке сценического действия. И хуже всего, когда перед актерами не ставится никаких конкретных задач, ни творческих, ни технических; они просто «прогоняют» или «прокатывают» свои роли, чаще всего, штампуя ранее найденные приспособления.

В данном случае перед актерами ставится задача найти наиболее точную мизансцену и освободиться от лишних жестов, переходов, движений, засоряющих пластический рисунок действия. Под точностью мизансцены понимается такое расположение и передвижение партнеров в сценическом пространстве, которые с наибольшей ясностью и убедительностью передают смысл происходящего события. Чтобы актеры ощутили до конца выразительные возможности мизансцены, полезно предложить им произносить слова беззвучно, одними губами, наподобие немого кино или телевизионной передачи с выключенным микрофоном. Актеры должны добиться, чтобы все происходящее на сцене было понятно зрителю и без слов, как если бы его отделили от них глухим стеклянным занавесом. Это позволяет проконтролировать весь процесс создания «жизни человеческого тела» и пластической выразительности спектакля.

Мизансцена – это не только живая иллюстрация пьесы в лицах, хорошая мизансцена может восполнить недосказанное автором, пояснить подразумеваемое им, а в ряде случаев обогатить и расширить замысел драматурга, насытить его новым содержанием.

Сошлемся на пример мизансцены Станиславского, раскрывающей смысл чеховского диалога. Вот несколько реплик из разговора Нины Заречной и Тригорина из третьего действия «Чайки».

«Н и н а . Мы расстаемся и... пожалуй, более уже не увидимся. Я прошу вас принять от меня на память вот этот маленький медальон. Я приказала вырезать ваши инициалы... а с этой стороны название вашей книжки: «Дни и ночи».

Т р и г о р и н . Как грациозно! *(Целует медальон.)* Прелестный подарок!

Н и н а . Иногда вспоминайте обо мне.

Т р и г о р и н . Я буду вспоминать. Я буду вспоминать вас, какою вы были в тот ясный день – помните? – неделю назад, когда вы были в

светлом платье... Мы разговаривали... еще тогда на скамье лежала белая чайка.

Н и н а *(задумчиво).* Да, чайка... *(Пауза.)* Больше нам говорить нельзя, сюда идут... Перед отъездом дайте мне две минуты, умоляю вас...»

Этот маленький диалог, говорящий о взаимном влечении друг к другу Нины и Тригорина, казалось бы, не требует никаких особых мизансцен и физических действий, кроме обозначенного в авторской ремарке: Тригорин, принимая медальон, целует его.

А вот как увидел этот диалог Станиславский: «Тригорин оглянулся: нет ли кого, потом присел около Нины. Оба смотрят друг на друга. Нина грустна.

Нина нерешительно встает и от груди отцепляет медальон на ленточке, который был спрятан под платьем.

Тригорин встает и берет медальон. Пауза. Нина конфузится. Неловкая пауза. Оба молчат. Нина, сконфуженная, садится на тахту и разглаживает платье.

Опять пауза. Тригорин садится на прежнее место и немного наклоняется к Нине.

Нина быстро взглядывает на него тревожно. Пауза. «Да, чайка...» Нина говорит с озабоченным лицом.

Опять неловкая пауза. Нина быстро вскакивает и переходит. Тригорин останавливает ее за левую руку. Нина остановилась, не глядя на него (стоит к нему спиной, смотря в пол). Пауза. Тригорин осторожно подносит ее руку к губам. Продолжительный поцелуй. Нина *осторожно* вырывает руку и быстро идет. У печки остановилась, поковыряла что-то на ней задумчиво, потом быстро обернулась и подошла к Тригорину – быстро, не смотря на него, сказала остальные слова и скоро ушла. Пауза. Тригорин смотрит ей вслед и целует медальон.

Тригорин увидал входящих, идет к столу у печки, где навалены его рукописи, которые он начинает укладывать в чемодан». (Описание мизансцены сопровождается в режиссерском экземпляре чертежами и рисунками Станиславского.)

Все в этой мизансцене, начиная с оглядки Тригорина, прежде чем подсесть к Нине, служит характеристике образов и раскрыва-

ет тончайший процесс взаимодействия, в результате которого между партнерами складываются совершенно новые отношения. Хотя режиссер и не следует буквально авторским ремаркам, он чутко воплощает в своей мизансцене особый авторский стиль, особый поэтический образ мышления, который преобразуется в зрительный, пластический образ спектакля.

Мизансцены, придуманные Станиславским до начала работы с актерами, видоизменялись по ходу репетиций, приобретали новое качество. Как уже было сказано, Станиславский со временем пересмотрел свой прежний подход к мизансцене и создавал ее теперь совместно с актерами, а не в одиночестве, за письменным столом. Но это вовсе не говорит об ослаблении его внимания к этому чрезвычайно мощному элементу сценической выразительности. Как ранний, так и поздний период его режиссерского творчества дают большой материал для изучения построения мизансцен.

В начале 20-х годов Станиславский ставил оперу «Евгений Онегин» в скромном студийном зале, разгороженном на две неравные половины ампирным портиком. Для третьей картины, где Онегин, получивший любовное письмо Татьяны, читает ей нравоучение, портик с колоннами был превращен в беседку, в которой находилась скамейка. Когда исполнительница Татьяны присела на нее, а Онегин, встав у колонны, принял изысканно-небрежную позу, чтобы произнести свой приговор, Станиславский остановил репетицию, вызвал плотника и дал ему распоряжение укоротить ножки скамейки. Низкая скамейка изменила и позу и самочувствие актрисы, помогла ей ощутить унизительность положения Татьяны, которая, подобно провинившейся ученице, вынуждена выслушивать наставления учителя. Пряча глаза, еще не просохшие от слез, она умоляюще поглядывала на него *снизу вверх,* все более теряя надежду, а он, упиваясь собственным красноречием, снисходительно журил ее *свысока,* не замечая всей глубины ее страданий. «Провинциальная барышня получает урок хорошего тона от светского франта» – так определил смысл этой сцены Станиславский.

Предпоследняя сцена оперы носит обычно название «Гре-

минский бал» и начинается с торжественного полонеза. Художник, оформлявший этот спектакль, недоумевал – как организовать сцену светского бала в условиях маленького студийного зала? Станиславский заметил, что все оперные театры создают в этой сцене площадку для танцев. Но разве Чайковский писал эту картину для того, чтобы показать танцы на великосветском балу? Ведь танцы – только фон для новой встречи Онегина с Татьяной. Поэтому он просил художника помочь ему мизансценировать встречу так, чтобы создать для появления «царицы бала» Татьяны подходящую раму и пьедестал. «А танцы могут происходить и в соседнем зале, лишь бы на сцене чувствовалась атмосфера бала», – говорил он. Художник создал подобие ложи, к которой вели несколько ступеней, и с высоты этих ступеней Татьяна вела разговор с Онегиным, глядя на него *сверху вниз*. Онегин же стоял внизу в выжидательной позе и смотрел на нее с восхищением. Их роли переменились. Хозяйкой положения стала на этот раз Татьяна.

Мизансцены Станиславского ярко раскрывали существо и характер сценических событий, подчеркивая те изменения, которые происходят во взаимоотношениях героев.

Овладение характерностью

Изложенный нами процесс работы над ролью есть по существу не что иное, как последовательное и постепенное перевоплощение актера в образ. Начинается оно с момента, когда актер поставлен перед необходимостью действовать от своего лица в обстоятельствах жизни роли. Если подойти к этому не по-актерски, а по-человечески, то непременно появятся точки соприкосновения между поведением актера и действующего лица пьесы. Уточнение обстоятельств, фактов и событий пьесы приведет к сближению, а затем и постепенному слиянию логики физических действий актера с логикой физических действий роли. Актер начнет не только ощущать «себя в роли», но временами и «роль в себе».

Параллельно с укреплением физической линии жизни в нем естественным путем будут утверждаться и чувства, аналогичные чувствам действующего лица.

Но вот наступает тот чудодейственный момент, когда, действуя от своего лица, актер начнет в то же время действовать и от лица изображаемого им персонажа. Этот момент нередко ощущается как внезапный скачок из одного качественного состояния в другое, как творческое прозрение художника. Он подготовлен, конечно, всей предшествующей работой над ролью, но происходит по большей части интуитивно и неожиданно для актера.

Исполнитель начинает говорить языком изображаемого лица, смотреть на окружающее его глазами, мыслить так же, как и он. Он может действовать в образе и выходя за рамки пьесы, выполняя от своего лица и одновременно от лица своего героя ряд простых жизненных действий. Это и есть подлинное, органическое перевоплощение, преображение актера в образ.

В беседах с мастерами МХАТа Станиславский говорил: «Огромная ошибка существует в понятии перевоплощения. Перевоплощение не в том, чтобы уйти от себя, а в том, что в действиях роли вы окружаете себя предлагаемыми обстоятельствами роли и так с ними сживаетесь, что уже не знаете «где я, а где роль?». Вот это настоящее, вот это есть перевоплощение»[*].

Процесс перевоплощения актера в образ предполагает создание внутренней и внешней характерности. Овладение особым характером мышления и поведения действующего лица – важная составная часть работы актера по созданию сценического образа. Ощущение внутренней характерности может складываться постепенно, на протяжении всей работы, или же возникнуть внезапно, на том или ином этапе изучения пьесы, – это трудно предугадать. В иных случаях актер до конца остается в роли самим собой и никакой внутренней характерности у него вообще не возникает.

Чтобы направить мысль и фантазию актера в нужном направлении, полезно предложить ему составить подробную *характеристику* изображаемого лица, опираясь на текст пьесы и

[*] К.С.Станиславский. Статьи. Речи. Беседы. Письма, стр.681.

собственные живые ощущения роли, сложившиеся по ходу ее практического изучения. Такая работа может натолкнуть актера на поиски характерности, которая не явилась сама собой, либо утвердить его в том, что родилось интуитивно, но не до конца осознано. Во всех случаях характеристика образа помогает откорректировать логику поведения актера в роли и найти внешнюю характерность.

В качестве примера сошлемся на характеристику Яго, сделанную Станиславским. Идя от картины к картине, он фиксирует Яго таким, каким тот предстает перед нами по мере развития событий пьесы.

Акт первый. Картина I. «Яго – товарищ, друг Родриго. Рубака, ненавидит военную науку. Сцена тревоги – хороший режиссер. Его реплики Брабанцио – цинизм, презрение. Все его отношение к Родриго – двуличие. Конец картины – уменье ускользнуть».

Картина 2. «Вся картина – собачья преданность. Личина преданности. Начало картины – его намеки на Родриго – двуличие. Задерживает Отелло, чтоб столкнуть его с Брабанцио (хороший режиссер)».

Картина 3. «Привод Дездемоны – нянька. Вся сцена с Родриго – старший товарищ. Поднять павший дух. Начало монолога – презренье к людям. В монологе – ревнивец. «Достань денег...» – вымогательство...»

И так по всей пьесе. После этого Станиславский подразделяет качества Яго на три группы. В первой из них перечислены внешние, показные черты Яго (как его воспринимают окружающие): «Личина дружбы. Собачья преданность. Нянька. Товарищество. Солдат-рубака. Запивоха-забулдыга. Личина добродушия». Во второй группе перечислены таланты Яго: «Хороший режиссер. Артист интриги. Шахматный игрок. Уменье изворачиваться». И наконец, его пороки: «Двуличие. Презренье к людям. Вымогательство. Цинизм. Мелкое самолюбие. Зависть. Обидчивость. Ревнивец. Ненавистничество» *(т. 4, стр. 509, 510).*

Опираясь на такое предварительное исследование, Станиславский составляет развернутую характеристику Яго, дополняя своим воображением то, что недосказано в тексте пьесы. «Он по происхождению простой солдат. На вид грубоватый, добродушный, преданный и честный. Он по-настоящему храбрый рубака. Во всех сражениях он был рядом с Отелло. Не раз спасал ему

жизнь. Он был умен, хитер. Отлично понимал боевую тактику Отелло, которую тот создавал благодаря своему военному таланту и интуиции. Отелло постоянно с ним советовался до и во время сражения, и Яго не раз давал ему умные и полезные советы. В нем было два человека: один тот, каким он казался другим, другой тот, каким он был на самом деле. Один – милый, простоватый, добродушный, другой – злой и отвратительный. Принимаемая им личина до такой степени обманывает, что все (до известной степени даже его жена) убеждены, что Яго самый преданный, самый незлобивый человек. И если б у Дездемоны родился черненький сынишка, то его вместо няни пестовал бы этот большой, грубый, но необыкновенно добродушный Яго. А когда мальчишка вырастет, то, наверно, вместо дядьки поставят ему этого злодея с личиной добряка. Отелло, хотя и видал в боях Яго и знает его смелость и жестокость, однако такого же, как и все, мнения о нем. Он знает, что люди в боях звереют, он сам такой. Однако это не мешает ему быть в жизни мягким, нежным, почти застенчивым. Кроме того, Отелло высоко ценил ум и хитрость Яго, которые не раз подсказывали ему хороший совет на войне. В походной жизни Яго был не только советчиком, но и его другом. С ним Отелло делился своими горестями, сомнениями, надеждами, Яго спал всегда в его палатке. Великий полководец в бессонные ночи беседовал с ним по душам. Яго был его лакеем, горничной, когда нужно – врачом. Он лучше всех умел перевязать рану, а когда нужно – взбодрить, развлечь, спеть неприличную, но смешную песню или рассказать такой же анекдот. Ему это прощалось благодаря его добродушию. Сколько раз песни Яго и его циничные рассказы оказывали важную услугу. Например, войско устало, солдаты ропщут, но придет Яго, споет песню, которая захватит и поразит даже солдат своей циничностью, и настроение изменится. В другой нужный момент, когда надо было дать какое-то удовлетворение озлобленным солдатам, Яго не постесняется придумать пленному дикарю такую зверскую и циничную пытку или казнь, которая успокоит и временно даст удовлетворение возбужденным солдатам.

Конечно, это делается потихоньку от Отелло, так как благо-

родный мавр не терпит зверства. Если нужно, он сразу, одним махом, без мучений рубит головы.

Яго честен. Казенных денег и имущества он не украдет. Он слишком умен, чтобы рисковать. Но если можно нагреть дурака (а их, кроме Родриго, так много на свете), он не пропустит случая. С них он берет всем: деньгами, подарками, угощениями, женщинами, лошадьми, щенками и пр. Этот его побочный заработок дает ему средства для кутежей и веселой жизни. Эмилия об этом не знает, хотя, может быть, и догадывается. Близость Яго к Отелло, то, что он произведен из простых солдат в поручики, то, что Яго спит в одной палатке с Отелло, то, что он его правая рука и пр., конечно, вызывает зависть среди офицеров и любовь среди солдат. Но все боятся и уважают Яго, так как он настоящий идеальный солдат и боевой человек, не раз выводивший полки из затруднений и катастроф. Боевая жизнь пристала к нему.

Но в Венеции, среди блеска, чопорности, высокомерия на официальных приемах, среди высокопоставленных лиц, с которыми приходится иметь дело Отелло, Яго – не на месте. Кроме того, сам генерал слаб по части наук, писания и образования. Ему надо иметь подле себя человека, который мог бы заполнять пробелы образования, адъютанта, которого можно было бы без боязни послать с поручениями к самому дожу, к сенаторам. Нужно, чтобы кто-нибудь умел написать письмо или объяснить ему в военной науке то, чего он не знает. Разве на такую должность можно назначить боевого Яго? Конечно, ученый Кассио несравненно более подходящ. Он флорентиец, а они в то время, наподобие парижан теперь, являлись образцом светскости и изящества. Разве при обращении с Брабанцио, при подготовке тайных свиданий с Дездемоной пригоден Яго? Тогда как лучше Кассио не найти. Что ж удивительного в том, что именно его Отелло назначил лейтенантом, или, так сказать, адъютантом при своей особе! Мало того, кандидатура Яго даже ни разу не приходила в голову Мавру. Зачем Яго нужна эта роль? Он и без того близок, он свой, домашний друг. Пусть и остается в этой роли. Зачем нужно ставить его в глупое положение необразованного, неотесанного, грубого адъютанта, над которым будут все смеяться! Так, веро-

ятно, рассуждал Отелло.

Но Яго был другого мнения. Он полагал, что за все его заслуги, за храбрость, за неоднократное спасение жизни своему генералу, за дружбу, за преданность он, и никто другой, может быть адъютантом генерала. Добро бы его променяли на какого-нибудь выдающегося человека или офицера из состава его боевых товарищей, но взять первого попавшегося смазливенького офицерика, не знающего еще, что такое битва, война! Приблизить к себе почти мальчишку за то, что он умеет читать книжки, умеет красиво болтать с барышнями и расшаркиваться перед сильными мира, – этой логики генерала не мог понять Яго. Поэтому назначение Кассио явилось для него таким ударом, оскорблением, унижением, оплеванием, неблагодарностью, которых он простить не мог. Обиднее же всего то, что об этом назначении его даже не было речи, никому это не пришло даже в голову. Но что совершенно убило Яго, это то, что самые интимные, сердечные дела, то есть любовь к Дездемоне и ее похищение, были скрыты от него и доверены мальчишке Кассио. Ничего нет удивительного в том, что за последнее время, после того как Кассио был назначен адъютантом, Яго стал с горя попивать и покучивать. Может быть, во время этих попоек он и встретился и подружился с Родриго. Самой любимой темой во время душевных разговоров со своим новым другом были, с одной стороны, мечтания Родриго об увозе Дездемоны, который устроит ему Яго, а с другой стороны – жалобы последнего на несправедливость к нему генерала. Чтобы облегчить злобу и дать ей пищу, придумывалось и вспоминалось все – и прежние заслуги Яго и прежняя неблагодарность Отелло, которой раньше не придавалось значения, но которая теперь представлялась преступной. Вспомнились и полковые сплетни об Эмилии...»[*]

Станиславский продолжает и дальше уточнять характеристику Яго, выясняя его взаимоотношения с другими действующими лицами. Он дает пример творческого углубления образа,

[*] К.С.Станиславский. Режиссерский план «Отелло». – М.: Искусство, 1945, стр.13-15.

идущего по линии сквозного действия пьесы и конкретизации предлагаемых обстоятельств. Важно отметить, что Станиславский разрабатывал эти характеристики не из каких-либо педагогических соображений, а как режиссер, готовящийся к постановке шекспировской трагедии. Он считал, что биографию образа должны создавать актеры, а не режиссер. Но, оторванный из-за болезни от театра, он, чтобы возбудить фантазию исполнителей, принимал эту задачу на себя.

Работа актера над ролью завершается созданием внешней характерности, включающей типичную манеру поведения, особенности движения, походки, мимики, жестов, голоса, произношения и, наконец, грим и костюм. Очень часто элементы внешней характерности возникают у актера интуитивно, по естественной ассоциативной связи с элементами внутренней характерности. Они подсказываются самой логикой его поведения. Дополнительный материал для воссоздания внешнего облика роли и его типических черт дает актеру изучение обстоятельств эпохи, быта и т. п.

Если внешняя характерность роли не складывается сама собой, интуитивно, то существуют сознательные приемы, помогающие актеру создать особый характер поведения и внешний облик изображаемого лица. Для этого приходится искать нужный творческий материал вне себя, подобно художнику-живописцу, который для осуществления своего замысла отыскивает живую натуру. Артист избирает из множества живых лиц, с которыми встречается дома, в общественных местах, тех, кто так или иначе напоминает ему образ роли, и подмечает присущие им особенности. Кроме того, «каждый артист должен, – советует Станиславский, – собирать материал, обогащающий его воображение при создании внешнего образа изображаемого лица, то есть грима, фигуры, манеры держаться и проч. Для этого он должен собирать (коллекционировать) всевозможные фотографии, гравюры, картины, наброски гримов, типичные лица, изображение внешних образов или описание их в литературе. Такой материал в минуты оскудения воображения дает ему творческие толчки и намеки, возбуждает аффективную память, напоминая ей то, что когда-то было

хорошо знакомо, но теперь забыто» *(т. 4, стр. 185).*

Десятки альбомов, хранящихся в архиве Станиславского, с вырезками из различных журналов, зарисовками и фотографиями дают наглядное представление о его собственном подходе к созданию типической внешней характерности. Если также принять во внимание его требование о постоянной тренировке элементов характерности, что должно входить в «туалет актера», то актер не окажется беспомощным в тот момент, когда ему нужно будет создать внешний образ роли.

Поскольку образ развивается на всем протяжении спектакля, то в соответствии с ним видоизменяется и внешность, особенно в тех случаях, когда сценические события имеют большую протяженность во времени. Эволюция образа может происходить и по восходящей линии, как, например, в комедиях Островского, где скромный, забитый, подневольный человек постепенно превращается на наших глазах в героя пьесы или в такого же крупного хищника, как его бывший хозяин. Внешняя характерность может подчеркнуть и деградацию образа, когда человек по тем или иным причинам опускается физически и нравственно, обмещанивается, теряет свои былые мечты и идеалы. Так, например, Андрей Прозоров в «Трех сестрах» Чехова в первом акте романтический юноша, увлекающийся музыкой и мечтающий стать ученым, профессором Московского университета, затем, во втором и третьем актах, – толстеющий, все дальше отходящий от идеалов молодости муж своей жены-мещанки и, наконец, в последнем акте – опустившийся провинциальный чиновник, теряющий уже свое мужское и человеческое достоинство.

Именно становление или деградация образа в спектакле, постепенный переход действующего лица из одного качества в другое представляет для актера наибольший интерес и главную цель его работы.

Сценический образ – не что иное, как воплощение сквозного действия роли, а характерность – особый характер поведения человека. Как то, так и другое находит отражение в так называемой *партитуре роли*, вбирающей в себя весь процесс подготовительной работы актера над образом.

Партитура действия

Подобно тому как музыкальный ансамбль исполняет созданную композитором нотную партитуру, где у каждого инструмента или голоса есть определенная партия, так и актерский ансамбль исполняет сценическое произведение на основе единой, для всех действенной партитуры спектакля, в которой каждому участнику отведена своя партия. Партитура спектакля закрепляет логику и последовательность событий, развитие сценической борьбы; исполнители должны хорошо усвоить логику и последовательность своих действий в этих событиях и борьбе. И то и другое подготавливает нас к воплощению сквозного действия спектакля и каждого действующего лица.

Создание партитуры спектакля и отдельных ролей не есть какой-то самостоятельный этап работы. Они формируются на всем протяжении работы над ролью и пьесой. В результате длительных поисков и проб отбирается наиболее точная логика действий, которая затем и фиксируется в партитуре. При этом маленькие действия поглощаются большими, а большие – еще большими, постепенно подводя актера к целостному ощущению непрерывно текущей жизни роли. Если такого творческого синтеза не произойдет, актер рискует заблудиться в огромном количестве действий и фактов роли, а сама роль рассыплется на мелкие куски.

К счастью, метод Станиславского гарантирует нас от подобной катастрофы. По мере овладенья ролью сознание актера будет все больше освобождаться от второстепенных задач, чтобы сосредоточиться на главных, составляющих сущность образа. Тот же процесс можно обнаружить и в любой профессии, например, пианиста, которому предстоит приготовить сложный фортепианный концерт. Он начинает с отработки отдельных сочетаний нот, сознательно определяя, каким пальцем удобнее брать тот или иной клавиш фортепиано. Многократные повторения пассажей, сперва каждого в отдельности, а потом и в соединении с другими, приводит к тому, что он перестает думать о пальцах и об отдельных нотах. Техника игры постепенно автоматизируется, и пианист от сочетания нескольких звуков переходит к исполнению

законченных фраз и периодов произведения, а затем и больших частей, ощущая уже композицию всей партитуры в целом.

Так и актер на определенном этапе работы перестает отдавать внимание мелким действиям и приспособлениям, которые все больше переходят в область артистического подсознания, охватывая все более крупные отрезки роли.

Пока роль разбита на множество составных частей, актер еще далек от ощущения будущего образа. Об образе можно говорить лишь тогда, когда все наработанные действия, мысли, видения, мизансцены и прочее начнут сливаться в одно целое, образуя непрерывную линию развития. «...Искусство зарождается с того момента, – писал Станиславский, – как создается непрерывная, тянущаяся линия звука, голоса, рисунка, движения. Пока же существуют отдельные звуки, вскрики, нотки, возгласы вместо музыки, или отдельные черточки вместо рисунка, или отдельные судорожные дергания вместо движения – не может быть речи ни о музыке, ни о пении, ни о рисовании и живописи, ни о танце, ни об архитектуре, ни о скульптуре, ни, наконец, о сценическом искусстве» (*т. 3, стр 45).*

Постепенное слияние многочисленных физических и словесных действий в одну непрерывную, тянущуюся через весь спектакль линию *сквозного действия* роли составляет важнейшую заботу и творческую цель актера. Создавая партитуру ролей и всего спектакля, актеры все более укрепляют логику и последовательность своего сценического поведения, все ближе подходят к овладению сквозным действием и сверхзадачей воплощаемого образа.

Партитуру надо уметь записывать, так как поиски точных формулировок помогут глубже проникнуть в сущность сценических событий и борьбы. Чтобы выработать этот навык, важно приучиться отражать весь репетиционный процесс в специальных творческих дневниках. Приступая к работе над ролью, актеры начнут заносить в дневник все то, что будет проясняться по ходу практических занятий. Вначале это факты пьесы, ее внешние обстоятельства и вытекающие из них элементарные физические действия, которые будут обладать самостоятельной короткой перспективой и выполняться как бы в отрыве от

других.

Предположим, исполнительница роли Лизы из «Горя от ума» запишет свои действия так:

1. Проснулась в кресле оттого, что в соседней комнате прекратилась музыка. Не сразу пришла в себя.
2. Заметила свет в окне через щель портьеры.
3. Вспомнила, почему нахожусь в этой комнате и почему заснула в такой неудобной позе.
4. Проверила время, выяснила, что проспала.
5. Вспомнила о свидании в соседней комнате и грозящей всем опасности.
6. Подбежала к двери комнаты Софьи, прислушалась, убедилась, что влюбленные еще там.
7. Осторожно постучалась. Предупредила их.
8. Снова прислушалась, потом опять постучала.
9. В ожидании ответа посмотрела на другую дверь, из которой может появиться Фамусов.
10. Снова вернулась к двери Софьи, чтобы поторопить ее и Молчалина.
11. Их медлительность заставляет действовать решительнее. Лиза пугает их поздним временем.
12. Получив отпор от Софьи, соображает, что делать дальше.
13. Встала на стул, открыла крышку часов, перевела стрелки. Часы заиграли... и т. п.

Усвоив и отработав логику и последовательность всех этих маленьких действий, актриса перестанет думать о каждом из них. Они естественно начнут соединяться в ее сознании в более крупные действия, и сократится их перечень. Запись в дневнике может со временем принять более лаконичный вид: «Проснулась, обнаружила, что уже утро. Предупредила об этом влюбленных. Торопит их. Старается запугать действительными и мнимыми опасностями». Затем она будет оправдываться перед барином, пытаться отвести его подозрения, выпроводить из комнаты, будет стараться ускорить прощание Софьи с Молчалиным и т. п.

Следующий этап работы приведет к еще большей концентрации

действий. Все они будут так или иначе нанизываться на одно стремление Лизы избежать опасности, которую сулят ей «и барский гнев, и барская любовь». Отсюда выясняется и более далекая перспектива роли. Она определит в конце концов и поступки Лизы, и взаимоотношения с окружающими, и самый характер ее поведения. Ей, бесправной крепостной служанке, которую завтра по барскому капризу могут изгнать из дому, чтобы сделать птичницей или любовницей барина либо его секретаря, ничего не остается, как хитрить, изворачиваться, униженно умолять о снисходительности, чтобы миновать грозящих ей «печалей».

Таким образом, создавая партитуру роли, мы в то же время нащупываем и ее перспективу, идущую по линии сквозного действия, а уточняя перспективу, находим все более глубокие оправдания действиям.

Но перспектива роли еще не исчерпывает понятие «сквозного действия». Она определяет лишь ближайшую задачу артиста, но не сверхзадачу всей роли. Когда же прояснится весь путь развития образа, возникает вопрос и о другой перспективе, перспективе самого актера, создателя роли.

Под *перспективой актера* Станиславский подразумевает «расчетливое *гармоническое соотношение и распределение частей при охвате всего целого пьесы и роли*» (*т. 3, стр. 135).* Овладев такой перспективой, актер из добросовестного исполнителя становится как бы скульптором своего образа, воплотителем определенного творческого замысла. Некоторые наиболее важные моменты роли выносятся им на первый план, другие как бы отодвигаются в тень и служат лишь фоном, аккомпанементом главной темы. Партитура действия приобретает художественную целостность и законченность, а игра актера, по выражению Станиславского, «становится дальнозоркой».

Перспектива роли и перспектива актера временами сливаются, а иногда расходятся в разных направлениях. Раздвоенность перспективы обусловлена самой природой сценического творчества: актер как действующее лицо живет на сцене жизнью своего героя, а как создатель роли наблюдает и корректирует себя со стороны. Как действующее лицо он не должен даже подозревать, что произойдет с ним

впоследствии, но как творец образа обязан это знать и подвести себя к неожиданному повороту сценических событий.

Как перспектива роли, так и перспектива актера подготавливают то русло, по которому устремится сквозное действие, причем перспектива роли определяет общее направление к сверхзадаче, а перспектива актера придает ему наиболее выразительную форму и нужную степень активности.

Обе эти перспективы должны быть хорошо скоординированы между собой, чтобы способствовать наиболее яркому и полноценному выявлению сквозного действия роли и спектакля. Поясним это на примере роли Любови Яровой, героини одноименной пьесы К. Тренева.

В пьесе изображен один из эпизодов гражданской войны в России, показана борьба двух враждующих лагерей. Непримиримыми противниками в этой борьбе становятся и супруги Яровые, которых связывала до этого большая любовь. Но прежде чем вступить друг с другом в открытый бой, каждый из супругов проходит сложный путь сомнений, колебаний, пытаясь вернуть прежние чувства, перетянуть «противника» на свою сторону.

Борьба любви и ненависти, гражданского и супружеского долга, взаимного доверия и подозрительности проходит через всю пьесу и только в самом конце приводит к окончательному разрыву Любови Яровой с мужем и со всем старым, ненавистным ей миром.

Чтобы вычертить все изгибы сквозного действия, избегая прямолинейности сценических решений, от актера требуется не только искренность чувств, но и тонкий художественный расчёт.

В условиях остро развивающихся событий (оборона города революционными частями, захват его белогвардейцами и новое наступление Красной Армии) супруги Яровые встречаются несколько раз. Уже первая встреча убеждает Любовь Яровую, что муж, которого она считала погибшим, находится в стане врагов и предал ее товарищей по оружию. Если прежде она беззаветно верила ему, то теперь эта вера сильно подорвана. Ее отношение к Яровому к моменту их новой встречи в конце третьего акта носит

уже явно враждебный характер и, казалось бы, убивает всякую надежду на примирение. Если следовать перспективе роли, которая должна привести героиню в лагерь сознательных борцов за революцию, то уже после первого и особенно второго их свидания можно прийти к окончательному разрыву отношений. Но перспектива актера не допускает столь прямолинейного решения роли. В противном случае развитие образа героини будет завершено уже в третьем акте, а исполнительнице предстоит сыграть еще два акта трагедии.

Значит, с точки зрения перспективы актера выгоднее избрать иной, психологически более сложный ход. Вопреки фактам и доводам рассудка Любовь Яровая все еще продолжает верить, что муж преодолеет свои заблуждения и перейдет на сторону революции. В третьем акте, не желая потерять его навсегда, она страстно убеждает Ярового порвать с белым движением. Логика любящей женщины временами пересиливает в ней логику женщины-патриотки, борца за счастье народа. Вот почему свидание с Яровым в четвертом акте становится ловушкой для ее товарищей и делает ее невольной виновницей их ареста. И только в самом конце пьесы она находит в себе силу подавить любовь и открыто осудить врага-мужа, отдать его в руки революционного правосудия. Она говорит командиру революционного отряда Кошкину, что только с нынешнего дня он может считать ее верным товарищем.

Высокая гражданская тема пьесы Тренева воплощается прежде всего в сложной внутренней борьбе, выпавшей на долю учительницы Яровой, и постепенная эволюция этого образа должна стать идейным стержнем спектакля. Пусть различие классовых позиций воздвигает между мужем и женой непреодолимый барьер, но оно не может уничтожить внутреннего стремления этих людей друг к другу. Однако мера любви и ненависти должна быть точно взвешена в каждом эпизоде их встреч, чтобы спектакль завершился торжеством его сверхзадачи.

Перспектива актера помогает увидеть цель, к достижению которой должна привести партитура роли. Она корректирует и логику действий актера в том направлении, которое подсказывается развити-

ем событий пьесы.

Как в музыкальной, так и в сценической партитуре будут свои форте и пиано, периоды нарастания и спада (крещендо и диминуэндо), убыстрения и замедления темпа, изменения характера движения, паузы, акценты, взлеты и падения. Иными словами, понятие «партитура» включает в себя не только логику и последовательность сценических событий и действий, но также и их темпо-ритмический рисунок. Когда действия роли только еще намечаются, а органические процессы расчленяются на составные части, происходит невольное затормаживание процесса, замедление его темпа. Поэтому в начальный период работы не может еще возникнуть верное ощущение темпо-ритма действия и даже преждевременное напоминание о нем приводит подчас к отрицательному результату. Не освоивший еще логику действия актер начинает торопиться, перескакивать через необходимые ступени органического процесса, искусственно форсировать конечный результат.

Но когда партитура действий предстанет перед ним в полном своем объеме, тогда он и сам будет способен оценить динамическое соотношение отдельных ее частей, сопоставить их между собой, определить кульминации роли и подступы к ним, откорректировать ход сценических событий во времени. Очень часто, лишь дойдя до финала пьесы, актеры начинают понимать, как играть первый акт, в каком ритме и в какой тональности.

Когда в Оперно-драматической студии Станиславскому был показан первый, вчерне подготовленный акт «Трех сестер», исполнители были крайне удивлены его замечанием, что надо играть этот акт в ритме водевиля. Но когда спектакль был подготовлен, стало совершенно очевидным, что трагическая развязка пьесы должна быть оттенена контрастирующими с ней страстной верой в жизнь, стремлением к счастью, которые и определяют сквозное действие произведения. Первый акт дает больше всего основания для создания жизнеутверждающей, бодрой атмосферы. Она лишь кое-где нарушается отзвуками грустных воспоминаний, тайной тоски и тяжелых предчувствий, которые, впрочем, растворяются в общем праздничном настроении. Если же сразу показать героев обреченными, с подрезанными крылья-

ми, то никакого развития пьесы не произойдет.

Выяснив общую партитуру действий, необходимо посвятить несколько репетиций установлению ритмического рисунка всей пьесы и отдельных ее ролей. Нельзя механически поднять темпо-ритм действия. В этом случае надо обращаться не к самому ритму, а к тому, что его порождает. Необходимо откорректировать обстоятельства, которые побуждали бы исполнителей действовать так, а не иначе, и лишь после этого обратить их внимание на то, как изменится интенсивность и характер действия, и закрепить соответствующий темпо-ритм.

Когда партитура роли сложилась в сознании актера и в его живом ощущении образа, она выверяется и утверждается на прогонных репетициях отдельных актов, а затем и всей пьесы целиком.

Переход на сцену

Выступление на сцене и соприкосновение актера с публикой ставит его в новые условия творчества. Одно дело – действовать в привычной обстановке репетиционного зала, и совсем иное – действовать в образе на сцене в присутствии зрителей, когда надо сохранить всю тонкость органических процессов на глазах у тысячной толпы, заразить ее своим искусством и сделать соучастницей творчества. Во время публичных выступлений надо закрепить навыки, приобретенные на репетициях. Иначе предоставленный сам себе молодой актер начнет усваивать ремесленные навыки, продиктованные необычными условиями театрального представления. Ведь зрительный зал может не только вдохновить, но и парализовать начинающего актера, вызвать в нем излишнее напряжение, нарушить то нормальное самочувствие, которое укрепилось по ходу репетиционной работы. Возникает соблазн угодить зрительному залу. Опасаясь, что его плохо будет слышно в задних рядах, актер начинает форсировать голос, упрощать логику поведения; из боязни быть непонятым – комкать и торопить действия; чтобы не дать заскучать зрителю, – «подавать» наиболее выигрышные места роли на публику. Зритель становится основным объектом его внимания, а желание ему понравиться – главной задачей.

При переносе спектакля на сцену необходимо уберечь молодого актера от «вывиха», помочь ему преодолеть сложные условия театрального творчества и донести до зрителя без потерь все то, чего удалось добиться на репетициях. Надо научить актера владеть вниманием зрительного зала, не допуская, чтобы публика подчинила его своему влиянию.

Условия сценического творчества определяются не только присутствием публики в зале, но и теми новыми обстоятельствами, с которыми встречается актер на самой сцене. Из привычной репетиционной обстановки он попадает на большую площадку, заполненную станками, декорациями, бутафорией и т. п. Он видит висящие над собой софиты, задники, кулисы, а внизу – оркестровую яму, люки и провалы. На него направляется слепящий свет прожекторов и подсветок. Произносимый им текст сопровождается нередко звуками и шумами. На лицо накладывается грим, голову стягивает парик, делаются наклейки, стесняющие мимику. Надевается непривычный костюм, в руки вкладываются предметы реквизита, с которыми не знаешь поначалу, как обращаться. Со всем этим надо освоиться, сжиться, в совершенстве овладеть всем, чтобы элементы сценического оформления стали помощниками, а не помехой в творчестве. Правда, известны случаи, когда удачно найденный грим, костюм, постановочный трюк помогают ускорить рождение образа, подсказывают актеру новое, неожиданное его решение. Но чаще всего преждевременная фиксация формы приостанавливает естественный творческий рост актера в роли. Кроме того, всякая приблизительность и спешка в гримировке и костюмировке не воспитывает в актерах чувства ответственности к этому важному этапу работы над образом.

«Только тот, кто проделал тяжелый путь искания не только души, но и телесной формы изображаемого человека-роли... – пишет Станиславский, – поймет значение каждой черточки, детали, вещи, относящихся к ожившему на сцене существу... Костюм или вещь, найденные для образа, перестают быть просто вещью и превращаются для артиста в реликвию... Знаменитый артист Мартынов говорил, что когда ему приходилось играть роль в том самом своем сюртуке, в котором он приходил в театр, то, войдя в

уборную, он снимал его и вешал на вешалку. А когда после гримировки наступало время идти на сцену, он надевал свой сюртук, который переставал для него быть просто сюртуком и превращался в костюм, то есть в одеяние того лица, которого он изображал.

Этот момент нельзя назвать просто одеванием артиста. Это момент его *облачения*. Момент чрезвычайно важный, психологический. Вот почему истинного артиста легко узнать по тому, как он обращается, как он относится к костюму и вещам роли, как он их любит и бережет...

С таким же и еще большим почтением, любовью и вниманием должен относиться артист к своему гриму. Его надо накладывать на лицо не механически, а, так сказать, психологически, думая о душе и жизни роли. Тогда ничтожная морщина получает свое внутреннее обоснование от самой жизни, которая наложила на лицо этот след человеческого страдания» *(т. 3, стр. 252-254).*

Чтобы воспитать в актерах творческое отношение к гриму, костюму, реквизиту, необходимо уделить созданию облика роли самое пристальное внимание, добиваясь не приблизительного, а точного художественного результата.

Художник-гример не должен предписывать актеру грим и костюм по своему усмотрению, не считаясь с тем, что сложилось в его воображении в результате работы. Нельзя допустить, чтобы актер получил бы однажды портрет «совершенно чужого ему человека, внешний вид которого ему приказывают принять.

...Бедному артисту ничего не остается делать, как собственноручно снимать голову своему сложившемуся образу и на ее место прикреплять новую голову чужого, ненавистного незнакомца. Но сможет ли он через эту мертвую маску пропустить теплое чувство, зажившее в его душе?» (*т. 1, стр. 429).*

Грим никогда не должен превращаться в маску, мертвящую или скрывающую лицо актера. Ведь искусство грима не в том, чтобы стать неузнаваемым на сцене, как полагают любители, а чтобы самыми скупыми и тонкими средствами подчеркнуть то, что сближает актера с образом, и затушевать, смягчить все, что

этому мешает.

Окончательное суждение о характере и качестве грима, костюма и всего внешнего облика актера в роли может быть вынесено после проверки из зрительного зала, когда актер воспринимается на определенном расстоянии, на фоне специально созданных для него декораций, при освещении различной яркости и тональности.

Станиславский резко разграничивал два этапа работы над спектаклем, в которых решаются различные творческие задачи. Подготовительная работа актера с режиссером завершается исполнением всего спектакля в репетиционном помещении. Такой показ не требует никакого внешнего оформления, кроме необходимых выгородок, предметов реквизита и деталей костюма, без которых нельзя обойтись. В этих условиях всякого рода постановочные эффекты, гримы, костюмы, специальный свет, музыкальное оформление и т. п. могут лишь отвлечь внимание от главного, помешать видеть актеров такими, какие они есть, безо всяких «костылей» и «подпорок».

Если такой просмотр убеждает, что актеры прочно утвердились в своих ролях и пьеса созрела для показа ее публике, спектакль бережно переносится на сцену, где со всей ответственностью решаются все постановочные задачи. В отличие от привычного «комнатного самочувствия» актеры утверждаются в самочувствии *сценическом.* Таким образом, освоение театральной площадки это не только техническая, но и большая творческая задача.

Станиславский, как уже было сказано, привлекал актеров к поискам сценических планировок и мизансцен, к созданию такой формы спектакля, которая в наибольшей степени отвечала бы требованиям сквозного действия и сверхзадачи. Для искусства органического творчества сценическая обстановка – это реальные предлагаемые обстоятельства, призванные укрепить состояние «я есмь», усилить веру актера в правду сценического бытия. Трудно создать образ живого человека вне времени и пространства, абстрагируясь от типичной для него среды. Она служит дополнитель-

ной характеристикой образа, оказывает большое влияние на его поведение. Если, например, гоголевского Плюшкина переселить в уютное поместье домовитой Коробочки, а Коробочку – в запущенную и разоренную усадьбу Плюшкина, это значит исказить образы и Плюшкина и Коробочки. Поэтому, с точки зрения Станиславского, конкретизация сценической обстановки это не только компетенция художника и работников постановочной части, а чрезвычайно важное звено в творчестве актера. Настоящий артист дорожит всем, с чем непосредственно соприкасается на сцене, что помогает ему создавать нужное физическое самочувствие в образе. Сценическая обстановка создает дополнительный комплекс рефлекторных раздражителей, воздействующих на исполнителя.

А.Д. Попов приводит интересный ответ Станиславского на вопрос, почему в третьем акте «Вишневого сада» О. Л. Книппер-Чехова всегда плачет настоящими слезами, когда ей сообщают о продаже имения. «Обратите внимание на то, что это переживание сопровождается рядом одних и тех же фактов. Актриса всегда в одном и том же платье, всегда слышит слова партнера: «Вишневый сад теперь мой...», и всегда в этом месте звучит вальс «Дунайские волны». И я вам по секрету скажу, – добавил Константин Сергеевич, – что она в «Вишневом саде» всегда душится одними духами, которые ей подарил Антон Павлович Чехов. И вот когда она попадает в плен всех этих сценических условий, – она уже не может не плакать. Но был однажды случай на гастролях, когда оркестр заиграл другой вальс, потому что забыли взять ноты, и вы знаете, Книппер на этом спектакле не заплакала. Вот какова сила окружающей сценической атмосферы и окружающих факторов»[*]. Попов замечает, что тогда, в 1913 году, он не мог оценить всей гениальности открытий Станиславского, которые сейчас, в свете учения И. П. Павлова, очевидны для всех.

Из учения Павлова нам также известен закон постепенного угасания рефлексов. То же явление наблюдается и в сценическом

[*] А.Попов. Воспоминания и размышления о театре. – М.: ВТО, 1963, стр.93.

искусстве. При многократном повторении одних и тех же слов и действий органичность легко уступает место механической привычке, формальному исполнению заученных движений и интонаций, внешнего рисунка роли.

Опасность эта возникает не сразу. Первые встречи со зрителем мобилизуют душевные силы актера. Мощным раздражителем является реакция зрительного зала, часто неожиданная и непредусмотренная. Но со временем и она становится привычной и перестает воздействовать. Предотвратить опасность омертвения роли можно только заботой о постоянном освежении творчества; Станиславский называет это *гигиеной роли.*

Гигиена роли связана прежде всего с тем, как актер готовится к выступлению, как он налаживает и настраивает себя перед выходом на сцену. Мы, актеры, «боимся опоздать к выходу, мы боимся выйти на сцену в беспорядке, с неоконченным туалетом и гримом, – говорит Станиславский. – Но мы не боимся опоздать к началу процесса переживания роли и всегда выходим без всякой внутренней подготовки, с пустой душой, – и не стыдимся своей духовной наготы» (*т. 1, стр. 303).*

Большие актеры тратят на такую подготовку несколько часов, подчиняют ей режим своего дня. Начинающий же актер часто обходится без всякого внутреннего «туалета», и не потому только, что не ощущает в нем потребности, а потому, что не умеет этого делать. Станиславский рекомендовал в условиях студийной работы проводить под руководством педагога коллективный «туалет-настройку» перед открытием занавеса.

Настроить себя к творчеству – это не значит копаться в своей душе, пытаясь воскресить в ней угасающие эмоции. Это прежде всего настройка органов чувств, которая поддерживает в актере способность улавливать на сцене мельчайшие изменения в окружающей обстановке и поведении партнеров. Точный учет этих изменений при умелом их использовании вносит тот элемент новизны, который способен оживить исполняемую роль. Органический процесс может быть сохранен, если актер научится пользоваться теми новыми раздражителями, которые обязательно воз-

никают при каждом повторении творчества. Относительная слабость этих раздражителей не умаляет их огромного значения для обновления самочувствия актера.

Современная наука о человеке рассматривает это как интересный феномен, нарушающий «закон силовых отношений»: сравнительно слабые *новые* для животного и человека раздражители дают больший эффект, чем сильные, но много раз применяющиеся. Новизна раздражителя есть исключительно мощный фактор высшей нервной деятельности. Он тесно связан с процессом торможения, с частичным угасанием условных и безусловных рефлексов по мере их повторения.

Трудно переоценить значение этой закономерности, обнаруженной физиологами, для актера и его художественной техники. Пользуясь новыми, сегодняшними раздражителями, актер получает реальную возможность вносить всякий раз элемент новизны в исполнение роли и сохранять импровизационное самочувствие при многократном повторении одних и тех же слов, мизансцен и раз навсегда установленной логики действия.

В качестве новых, сегодняшних раздражителей актер пользуется не только теми случайностями, которые возникают по ходу спектакля, в процессе взаимодействий с партнерами и окружающей сценической средой, но и теми впечатлениями, которые дает нам сама жизнь. «Каждый день приносит с собой что-то новое, – говорил Станиславский актерам, – вчера шел дождь, а сегодня светит солнце, вчера вы ели кашу, – сегодня бифштекс... тысячи мелочей, множество внешних и внутренних обстоятельств постепенно меняют наше настроение и наше сознание. И этим нужно пользоваться для постоянного освежения своего творчества».

Программа студийной работы театрального коллектива должна непременно включать тренировочные упражнения, помогающие выработать умение повторять готовую роль, не повторяясь, произносить заученный текст не по-вчерашнему, а по-сегодняшнему, обновлять логику действий и мыслей новизной сегодняшних впечатлений. На таких занятиях особенно важно укреплять и развивать то, что имеет тенденцию

притупляться или вовсе исчезать на сцене: это новизна и первичность приспособлений при исполнении уже знакомых действий, моменты восприятия, ориентировки к партнеру, создание видений внутреннего зрения, процесс мышления в образе и т. п.

Укрепление сквозного действия и сверхзадачи

Важнейшее условие сохранения творческой свежести роли, ее идейной и художественной полноценности заключается в постоянной заботе актера о сверхзадаче и сквозном действии.

Репетиции на сцене и первые встречи со зрителем обогащают актеров новыми ощущениями, новым пониманием пьесы и роли. Грим, костюм, декорации, свет и другие элементы оформления дают дополнительную пищу актерской фантазии; реакция первых зрителей помогает оценить со стороны проделанную работу, а иногда внести в нее существенные поправки. Станиславский часто говорил, что сквозное действие проясняется не сразу, а постепенно и что актер окончательно утвердится в понимании сквозного действия и сверхзадачи лишь тогда, когда сыграет свою роль на сцене.

Об огромном влиянии зрителя на актерское исполнение можно судить по работе Станиславского над ролью доктора Штокмана в одноименной пьесе Ибсена. Поставленная в период нарастания классовых боев в России пьеса была воспринята зрителем неожиданно для ее создателей как произведение острого революционного звучания, а Штокман в исполнении Станиславского превратился в политического героя. Под воздействием зрительного зала, как вспоминает он, «роль и постановка получили иное направление и более широкое – общественно-политическое значение и окраску» *(т. 1, стр. 247).*

История таких постановок Художественного театра, как «Горе от ума», «На дне», «Царь Федор Иоаннович» и других, наглядно показывает, как воплощались требования Станиславского,

как и после выпуска этих спектаклей их сверхзадача и сквозное действие постоянно корректировались и обновлялись в соответствии с восприятием зрителя.

Из этого, конечно, не следует, что театр может переложить ответственность за идейное звучание спектакля на зрителей. Задача театра – не приспосабливаться к публике, а вести ее за собой. Выходя на сцену, актер должен отчетливо представлять, ради чего поставлена пьеса и о чем он собирается поведать зрителю, исполняя свою роль. Ответ на этот вопрос подготавливается всем ходом репетиционной работы. Если, приступая к изучению пьесы, актеры могут лишь предположительно судить о сверхзадаче будущего спектакля, опираясь главным образом на чужие мнения, то на заключительном этапе работы они находятся в неизмеримо более выгодном положении. Одновременно с углубленным познаванием пьесы они нащупывают и свое личное отношение к изображенным в ней событиям и лицам, все более приобретая право судить о них не со стороны, а изнутри, от первого лица. Творчество актеров постепенно сливается с творчеством драматурга, и все яснее становится конечная творческая цель будущего спектакля.

Станиславский не случайно ввел термин «сверхзадача» для обозначения идейного содержания творчества. Для него эти понятия хотя и родственны, но не тождественны. Сверхзадача – это идея, ставшая внутренней потребностью, стремлением, пафосом художника. Она обязательно предполагает эмоциональное отношение к себе. Идея же может существовать как самостоятельная логическая категория, не захватывая всей природы человека.

Вот почему все предварительные суждения о сверхзадаче будущего спектакля мы принимали как рабочую гипотезу, которая должна быть тщательно проверена дальнейшим изучением пьесы и санкционирована жизненным опытом и чувством правды актера.

Если признать, что жизнь образа рождается от слияния актера с ролью, то из этого следует, что и сверхзадача образа не может быть навязана актеру со стороны. Она должна быть постиг-

нута им в зависимости от его собственного понимания пьесы и запаса эмоциональных воспоминаний. Конечно, режиссер должен объединить творчество всех актеров и привести их к единому пониманию пьесы, но сверхзадача пьесы выясняется в процессе коллективной работы создателей спектакля, а не придумывается одним только режиссером. «Если вы будете придумывать ее один, – говорил Станиславский режиссеру, – она, может быть, будет *формально* верна, но не *жизненно* верна. Они (актеры. – *Г. К.)* вам сами подскажут: «Вот она где, задача! Ага! Вот где-то тут искать надо!» Будем ее искать вместе с актерами»[*].

Вернувшись к концу жизни к работе над драматургией Чехова, Станиславский трактовал ее уже по-новому. Он говорил, что настолько сроднился с прежним пониманием Чехова, что не в силах был бы оторваться от него, если бы ему пришлось снова выступить на сцене в старых ролях. Но, работая с молодежью, он сумел взглянуть на любимого писателя новыми глазами, наблюдая, что именно в его творчестве находит отклик в душе молодых актеров и что им теперь чуждо и непонятно. Так, например, современники Чехова жили мечтой о грядущих социальных преобразованиях. Этой мечтой были заражены и актеры, первые исполнители чеховских пьес. Сейчас, когда революция в нашей стране стала уже свершившимся фактом, такая идея не может волновать актеров и зрителей с той же силой, как прежде, на рубеже века. Но борьба с пошлостью жизни, мечты о счастье, о прекрасном будущем так же близки и понятны нашим современникам, как их отцам и дедам. Значит, сверхзадача писателя должна органически соединиться с сверхзадачей актеров и зрителей, чтобы пьеса обрела на сцене новую жизнь.

Когда ставится вопрос о необходимости нового, современного прочтения классической пьесы, то речь идет не о том, чтобы искусственно привнести в нее злободневную тенденцию, а о том, чтобы заново прочитать ее сегодняшними глазами. При этом то, что волновало в ней некогда современников, может отмереть или отступить на второй план, а что-то предстанет в новом свете.

В начале 30-х годов Станиславский работал над пьесой Остров-

[*] К.С. Станиславский. Статьи. Речи. Беседы. Письма. – Стр.684-685.

ского «Таланты и поклонники», которая была уже вчерне подготовлена его помощниками. Выверяя сквозное действие роли Негиной, он высказал предположение, что Негина не любит глубоко ни Петю, чьей любовью очень дорожит, ни Великатова, хотя он и нравится ей как мужчина. Ее единственная подлинная страсть – это любовь к искусству, к театру, ради которого она готова пожертвовать всем. Исполнительница роли Негиной – А. К. Тарасова отстаивала свою любовь к Пете и напомнила Станиславскому, что М. Н. Ермолова, прославившаяся в этой роли, трактовала ее именно как отказ от личного счастья ради служения искусству.

«Я не совсем понимаю это противопоставление, – заметил по этому поводу К. С. Станиславский. – Разве для настоящего артиста личное счастье только в семейной жизни? Разве любовь к искусству у гениального художника не может заслонить собою всякую другую любовь? Раз Негина может пожертвовать любовью к Пете ради служения искусству, стало быть, искусство и есть настоящая любовь. Показать на сцене жизнь духа гениальной женщины – это не то же самое, что показать психологию просто любящей девушки. Я помню Ермолову в этой роли, – продолжал он, – и допускаю, что она понимала это несколько иначе, но ведь была другая эпоха. Ермолова подчеркивала то, что волновало тогдашних людей. В то время только и было разговору об эмансипации женщин, об их праве на образование и общественную деятельность наравне с мужчинами. Если женщина жертвовала семьей ради профессии актрисы, это был грандиозный скандал, а если актриса выходила замуж – она теряла сцену, как, например, Снеткова (первая исполнительница Катерины в «Грозе» на столичной сцене. – *Г. К.).* Теперь все это переменилось, и никто не удивляется, что женщина выбирает себе профессию. Значит, надо подходить к Островскому по-сегодняшнему, а не по-вчерашнему».

Пример этот характеризует подход Станиславского к определению сверхзадачи пьесы, как он сам об этом говорил, «в разрезе сегодняшнего дня».

Репетиции «Талантов и поклонников» дают также немало живых иллюстраций того, что Станиславский называл уярче-

нием и расширением сквозного действия роли в период завершения работы над ней. Когда сквозное действие Негиной определилось как непреодолимое стремление к искусству, ради которого она идет на всяческие жертвы и даже на преступную, с ее точки зрения, связь с Великатовым, А. К. Тарасова поставила вопрос:

- Как же все это донести до зрителя? У Островского в смысле сквозного действия многое неясно и недоговорено.

- Пьеса, в которой все сразу ясно, – никуда не годится, – отвечал Станиславский, – а вот как это все донести – давайте разберемся. В чем разница между просто хорошей актрисой и гениальной актрисой? Представьте себе: вот хороший художник сделал картину, в которой верно передал природу. Но приходит гений и бросает на картину два-три мазка, от которых все оживает. Большие артисты-гастролеры умеют из намека в пьесе развить большую сцену, превратить полустанок на линии роли в огромную станцию. Вся роль может заиграть по-новому от двух-трех гастрольных пауз, которые запомнятся зрителям на всю жизнь. Давайте этому учиться. Вся ваша сцена чтения писем должна быть построена на гастрольных паузах. Гастрольные паузы могут быть созданы где угодно, нарушить обычную логику и создать новую, необычную.

- Иными словами, можно гастрольной паузой нарушить логику драматурга, исправить его?

- Смотря какого драматурга. Если актер сильнее автора, то гастрольными паузами он может дописать то, чего нет в пьесе. Но в данном случае речь идет об углублении и расширении того, что дают нам слова пьесы.

Константин Сергеевич попросил дать ему экземпляр пьесы. Он просмотрел текст, идущий после чтения письма Великатова, и сказал:

«Вот фраза: кто ему позволил «так... полюбить меня». Если после «так» пропустить многоточие, то фраза ничего не объясняет. А что такое многоточие? Это пауза, в которой надо расшифровать, что значит «так». Дальше на протяжении двух реплик у Островского дважды обозначены гастрольные паузы (а Островский паузами не злоупотребляет). Что зна-

чит, например, после слов Негиной: «Ах, да что мне за дело!» (что за дело до плавающих лебедей) ремарка: «Молчание»?

Это Домна Пантелеевна выдержала паузу, прежде чем перейти к деликатному разговору с дочерью.

Это вот и есть элементарная логика. А представьте себе другое. На словах «что мне за дело» Негина отскочила от матери (даже не хочет с ней говорить); потом явилась тень сомнения, растерянность, новое отрицанье и новое сомненье и, наконец, медленное возвращение к матери. Ей нужны все новые и новые доводы, нужно с кем-нибудь разделить тяжесть преступления... Не будет ли это интереснее при такой разработке? Дальше, после слов «Разве это «дело»? Ведь это позор!» – новый взрыв протеста и огромная немая сцена, чтобы перейти в совершенно другую тональность, которую требуют дальнейшие слова: «Ты помнишь, что он-то говорил, он, мой Петя!» – здесь безумная тяга к Пете. Дальше, на словах: «Не мешайте мне», – новая пауза. Продолжайте просить и убеждать ее глазами. Потом бросьтесь к ней и зацелуйте, не давая ей возразить».

Так Станиславский-режиссер уярчал и укреплял линию сквозного действия пьесы. Вместе с тем он боролся против всего, что могло бы отвлечь или увести актеров в сторону от сквозного действия, снимал ненужные наслоения, засоряющие пьесу.

На одной из репетиций он спросил:

«- Зачем Домна Пантелеевна переставляет здесь чашки на столе?

- Чтобы, как вы говорили, создать правду физических действий, – отвечала исполнительница этой роли.

- Нужны только те физические действия, которые укладываются в русло общего, сквозного действия. А при чем здесь чашки?

- Это вносит разнообразие в мое сидение за столом.

- Для разнообразия и развлечения публики можно многое придумать. Например, хотите, я пущу вам на сцену кошку, а вы будете ее ловить?

- Нет, не хочу.

- Почему же?.. Да потому, что это отвлечет вас от главного, то

есть от сквозного действия».

Хорошо прочувствованная и осознанная сверхзадача спектакля помогает уточнить сверхзадачу каждого действующего лица и на этом основании откорректировать линию его сквозного действия. Все, что способствует выявлению сквозного действия и обострению сверхзадачи, должно быть развито и укреплено, а все, что уводит в сторону от них, – безжалостно отсечено, как бы само по себе ни было внутренне оправдано, интересно и выразительно. В этом отношении остается непререкаемым завет Щепкина: «Как бы ни было верно чувство, но ежели оно перешло границы общей идеи, то нет гармонии, которая есть *общий* закон всех искусств».

Щепкин рассказывает, как однажды, играя роль Фамусова и слушая последний обличительный монолог Чацкого, он настолько «одушевился», что начал реагировать на «каждое его выражение» и тем самым вызывал смех зрительного зала. От этого, как он говорит, вся сцена пострадала. «Я тут увидел, что это с моей стороны ошибка и что я должен осторожно предаваться чувству, а особливо в сцене, где Фамусов не на первом плане... Естественность и истинное чувство необходимы в искусстве, но настолько, насколько допускает общая идея»[*].

В этом высказывании содержится важная мысль как в эстетическом, так и в этическом отношении. Гармония спектакля, его художественная целостность зависят от подчинения всех его составных частей и самих переживаний актера общей идее или, пользуясь терминологией системы, его сверхзадаче. Актер должен уметь поступиться своим личным «успехом», если он в данный момент мешает достижению главной цели спектакля.

К одной и той же сверхзадаче можно подойти разными путями. Если два актера исполняют в спектакле одну роль и не пытаются при этом подражать друг другу, они, соответственно своим индивидуальностям, создадут образы, отличающиеся друг от друга. Каждый по-своему раскроет сквозное действие роли. Однажды Л. М. Леонидов задал Станиславскому вопрос:

---

[*] М.С.Щепкин. Записки. Письма. Современники о М.С.Щепкине. – М.: Искусство, 1952, стр.234.

- Вы разгадываете сверхзадачу, которую наметил автор. Но если мы оба с вами играем городничего, например, у нас должна быть одна сверхзадача?

- Одна и та же, – отвечал Станиславский, – но у вас она несколько иная. У вас она розовато-синеватая, а у меня розовато-зеленоватая.

Л е о н и д о в . Мы идем по разным коридорам, но придем к одному?

С т а н и с л а в с к и й . Это одно в вашем и моем представлении: разница будет потому, что это результат всей вашей и моей жизни, всех эмоциональных воспоминаний.

Л е о н и д о в . Из жизни городничего?

С т а н и с л а в с к и й . Это стало вашей жизнью. В вашем отражении она будет несколько иной, чем в моем».[*]

Если бы сверхзадача и сквозное действие рассматривались как нечто раз и навсегда заданное драматургом, то искусство театра остановилось бы в своем развитии. К счастью, это не так. Существует один «Гамлет», созданный Шекспиром, и тысячи Гамлетов, созданных актерами, в которых раскрываются все новые грани этого необычайно емкого произведения и образа.

В понятиях «сверхзадача» и «сквозное действие» заключена главная сущность всей системы Станиславского и его творческого метода. «Нас любят в тех пьесах, – говорил Станиславский артистам МХАТа, – где у нас есть четкая, интересная *сверхзадача* и хорошо подведенное к ней *сквозное действие.* Этой фразой я буду отвечать на все вопросы. В этом содержится все: здесь и ансамбль, здесь и хороший актер и понимание произведения. *Сверхзадач* можно *придумать* большое количество, но не всякая задача поведет нас по органической природе, не всякая задача даст необходимое слияние актера с ролью. Поставьте это в основу всего. Вы от этого не уйдете. Я много работаю и считаю, что ничего больше нет; *сверхзадача и сквозное действие – вот главное в искусстве*»[**].

---

[*] К.С.Станиславский. Статьи. Речи. Беседы. Письма, стр. 685.

[**] Там же, стр.656.

Я вхожу в мир искусств 8 (180) 2012
Репертуарно-методическая библиотечка
Подписной индекс
40910 (на полгода)

Григорий Владимирович КРИСТИ

Основы актерского мастерства
Выпуск второй

Перепечатка без согласия редакции «Я вхожу в мир искусств» запрещена

Со всеми претензиями по поводу доставки обращайтесь в местное отделение связи или непосредственно в «Агентство подписки и розницы». Телефон Агентства в Москве:
8-495-974-1111, факс 8-499-195-4315

Адрес редакции: 115114, Москва, ул. Дербеневская, 16
Тел/факс 8-499-235-2932

Подписано в печать 23.08.12. Формат 60 x 88/16
Печ. л. 10.0 Тираж 1200