Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ

Министерство культуры Челябинской области

Магнитогорская государственная консерватории им. М. И. Глинки

В. Шрайман

**ДЕЙСТВЕННЫЙ АНАЛИЗ ПЬЕСЫ**

Магнитогорск 2004

Магнитогорская государственная консерватории им. М. И. Глинки

Кафедра актерского мастерства

Печатается по решению Редакционно-издательского совета МаГК

Рецензент:

*Вершковский О. И.,*

доцент МаГК, засл. Артист Таджикистана

**Ш 85 Шрайман В. Действенный анализ пьесы: Методическая разработка для студентов и преподавателей кафедры актерского мастерства** Магнитог. гос. консерватория. Магнитогорск, 2004.

В работе раскрыты основы профессионального подхода к анализу драматургического произведения и прослежен путь воплощения данного произведения на театральной сцене.

ББК 85334

© Шрайман Виктор Львович, 2004

© Магнитогорская гос. консерватория, 2004

Действенный анализ пьесы

Предисловие

В мировой театральной истории качественно новый отcчет времени начался в России, в конце XIX века, после исторический встречи в трактире «Славянский базар» в Москве купца Алексеева и литератора Немировича. Два этих человека, которых театральный мир знает как

К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, не только создали уникальный Художественный театр, воспитали и вырастили великих артистов. Они самым радикальным образом переменили все прежние подходы к драматургии и актерскому искусству. Творческая и личная судьба двух этих великих мастеров — отдельная и бесконечная тема для исследований. В этой работе предоставляется важным сказать о том, что импульсом к тем уникальным открытиям, которые в последние годы своей жизни сделал Станиславский, была попытка проникнуть в тайны творческого процесса, создания на сцене человеческого характера, в те механизмы человеческой психики, которые управляют актером на пути создания роли. Ему, великому артисту, была хорошо известна роль интуиции, подсознания, с помощью которых творец проникает в образ, созданный драматургом, «присваивает» его себе и перевоплощается в него. Но он также сознавал, что художественная интуиция — дама капризная, что в нужный момент она может и не явиться на свидание. Требовалось создать такую методологию художественного творчества, которая помогала бы через сознательный волевой акт подкрасться к подсознательному и управлять им, не полагаясь на капризную Музу.

Он также создал предпосылки к методологии действенного анализа драматургического произведения. Его фундаментальные открытия в этой области блистательно разрабатывали его ученики и последователи, режиссеры А. Попов, А. Лобанов, М. Кнебель, О. Ефремов, А. Эфрос и Г. Товстоногов. Они передали нам основы профессионального подхода к анализу драматургического произведения. Как всякое большое учение, это учение — живое. Его развивают талантливые практики современного театра К. Гинкас, Г. Яновская, А. Васильев, М. Захаров, П. Фоменко, С. Женовач. Важно лишь помнить и понимать, что основы методологии, открытые Станиславским, не подлежат ревизии, они объективны, как закон гравитации. Не следует путать право на концепцию, на режиссерскую трактовку пьесы с методологией действенного анализа. Анализ — вне концепций, вне художественных форм, в которых созданы те или иные пьесы. Пьеса должна разбираться режиссером как «роман жизни», как реальная жизненная история, как подлинное происшествие. Следует извлечь из пьесы обстоятельства, заложенные в них автором, факты, установить взаимоотношения героев и многое другое. Конечно, интуитивное предощущение жанра влияет на отбор и оценку обстоятельств. Но важно не плениться своим пока еще поверхностным, хоть и заманчивым художественным решением, пока материал (пьеса) не исследован так, как исследует дело хороший следователь, извлекающий из обстоятельств происшествия непреложные факты, а затем уже трактующий их.

В этой работе я попробую в сокращенном виде рассказать о практическом использовании усвоенной мной методологии. Своими учителями на этом пути я в первую очередь считаю А. Эфроса, Г. Товстоногова и Л. Хейфеца.

В. Шрайман

**«Присвоение» себе чужой истории**

Прочитав пьесу, я пытаюсь пересказать ее. Хребтом пересказа является фабула. В пересказе я избегаю оценочного подхода и трактовки. Передо мной — факты, предложенные автором. Например:

…Молодой человек, сын высокопоставленного государственного чиновника, учится за границей. Он узнает там о смерти своего отца и замужестве матери. Возвратившись на родину, он узнает, что отец не умер своей смертью, а убит дядей, нынешним мужем матери, братом отца. С помощью артистов бродячего театра он ставит спектакль по специально написанной им для этого пьесе, герой которой в деталях повторяет преступление, совершенное предполагаемым убийцей отца. Убийца, ставший мужем матери героя и занявший должность брата, во время представления выдает себя…

И так далее, и так далее. Вы, конечно, узнали пьесу В. Шекспира «Гамлет». Такой пересказ, в котором, разумеется, нужно охватить все сюжетные линии пьесы, эффективен по двум основным причинам.

Во-первых, пытаясь пересказать пьесу, я уже анализирую ее, отбирая в пьесе те факты, которые являются поворотными для этой истории и движут сюжет. (Ниже мы подробнее остановимся на понятии «факт», которое в нашей методологии принято называть «событием»).

Во-вторых, пересказывая историю, чужую мне, созданную в результате художественного вымысла чужим для меня человеком (автором), я невольно «присваиваю» ее себе, «прививаю» к своему жизненному опыту, сопереживаю ей, ощущаю ее реальность. В результате режиссер человечески «подключается» к вымыслу. Здесь  — путь к дальнейшему, тому, что высекает искру творчества. К тому, что гениально выражено Пушкиным: «Над вымыслом слезами обольюсь…».

**Исходное событие**

В философских главах «Войны и мира» Л. Толстого жизнь исследуется как непрерывная цепь событий, порождающих определенные обстоятельства, или возникающих в результате определенных обстоятельств. Между событиями и обстоятельствами существует причинно-следственная связь. Пьеса — фрагмент жизни, ограниченный во времени, имеющий начало и конец. Следовательно, в истории, рассказанной автором, есть исходное событие. Событие, в результате которого и произошла та или иная история, и без которого (внимание!) она бы не произошла. Отыскивая в пьесе исходное событие, мы можем проверить, верно, ли оно определено нами, временно исключив его. Если дальнейшее развитие сюжета может протекать так же, как прежде, значит, мы определили исходное событие неверно.

Какое событие является исходным в «Гамлете»? Смерть отца. Не будь этого, Гамлет не узнал бы об убийстве брата братом, мать на предала бы память любимого мужа, Офелия не стала бы послушным орудием в руках Полония, тот, в свою очередь, не был бы убит принцем, а, главное (и это сущность пьесы), Гамлет не переоценил свою систему ценностей, в которую он верил до этого рокового преступления Клавдия.

Женская любовь, мужская дружба, верность мужу, родственное братство, человеческое совершенство, наконец, — все отринуто принцем.

Исходное событие «Ревизора» Н. В. Гоголя режиссер Товстоногов определил так: разворованный дотла город. Не будь этого, не устрашил бы чиновников приезд ревизора до такой степени, что мальчишку они приняли за важного государственного чиновника.

Первое ощущение от прочитанной пьесы — хаос слов. Некая жизненная история, преображенная вымыслом автора в пьесу и подчиненная его смысловой и художественной идее, выражена лишь в форме диалогов и монологов персонажей. Так же как конструктивным стержнем человеческого тела является позвоночной столб, хребтом драматургической конструкции является цепь событий, событийный ряд, или, по определению режиссера А. Паламишева, цепь конфликтных фактов.

Необходимо уточнить наше понимание режиссерского термина «событие». Недоразумения методологического характера, существующие в режиссерской корпорации, происходят от путаницы в понимании профессиональной терминологии. В нашем бытовом словаре «событие» — некое происшествие, исключительное по своему характеру. В режиссуре «событие» — это процесс, в котором завязаны персонажи сцены, объединенные общими или противоречивыми интересами, так или иначе, разрешаемые ими на протяжении сцены. Исчерпанность той или иной сцены, определяется исчерпанностью «события». Важно еще раз вернуться к пониманию этого основополагающего термина. Даже опытные практики театра иногда разбивают пьесу на несколько событий. На самом деле в пьесе их может быть несколько десятков. Они могут быть крупными, поворотными, менее значимыми по сравнению с другими — это в данном случае несущественно. Но если их не выявить, если каждое мгновение сценической жизни актера не положить на существование в конкретном событии — актер будет иллюстрировать авторский текст, в спектакле не удастся выстроить борьбу персонажей, действующих в своих интересах, с другими персонажами, соответственно действующих в своих интересах.

Существует такая трактовка понятия «событие» как «со-бытие», то есть — совместное существование персонажей в сцене на основе общих или противоречивых интересов. События исчерпываются, когда исчерпываются породившие их обстоятельства, или возникают новые обстоятельства, соответственно рождающие новое событие. Пьеса представляется как непрерывная цепь событий и связанных с ними предлагаемых обстоятельств. Когда событие исчерпывается, оно, в свою очередь, становится предлагаемым обстоятельством, так или иначе влияющим на судьбы героя или героев пьесы. В отрезок пьесы, называемый «событием», входят: цели героев, участвующих в данной сцене, их действия, конфликтное препятствие, высекающее искру взаимодействия и породившие данное событие обстоятельства.

Рассмотрим для примера сцену из трагедии Шекспира «Гамлет». Полоний поручает своей дочери Офелии спровоцировать принца на откровенность для того, чтобы, как он утверждает, узнать причину душевной болезни Гамлета. На пути к достижению данной цели существует конфликтное препятствие — это обстоятельство, суть которого состоит в том, что Офелия любит принца, и для того чтобы сделать ее соучастницей интриги, нужно убедить дочь в благородстве намерений отца и короля. В интересах Офелии — защита любимого человека, в интересах Полония — разгадка угрожающего для короля поведения принца, обстоятельство данной сцены — странное поведение Гамлета, или сошедшего с ума, или притворяющегося сумасшедшим, являющееся угрозой королевской власти. Все компоненты для выстраивания сценической борьбы (обстоятельства, цели и действия героев, конфликтное препятствие), объединенные понятием «событие» — налицо.

Как только Полонию удастся убедить дочь в благородстве своих намерений, это событие исчерпывается, и в это же мгновение переходит в новое качество — в обстоятельство, питающее следующую сцену. В последующей сцене (свидание Гамлета с Офелией под контролем отца), Офелия попытается расположить к себе принца и вызвать его на откровенность, а Гамлет, после известных событий не доверяющий никому, даже любимой девушке, попытается разгадать ее истинные намерения. И здесь, как видим, существуют все признаки события, перечисленные выше. Я проанализировал эту сцену в качестве примера достаточно схематично, для того чтобы показать, из каких компонентов состоит процесс взаимодействия персонажей, называемый нами «событие». У автора эти сцены построены по более сложной конструкции. Важно лишь понять, что в существовании актера в роли нет ни одного момента вне сценической борьбы, возникающей в результате конфликтного препятствия, существующего в виде определенных обстоятельств и контрцелей других участников события.

В цепи событий есть: исходное событие, центральное событие и главное событие. Эти три основных события — как опоры моста, на которых стоит все драматургическое сооружение. Главное событие, как правило, происходит в конце пьесы, после чего история, рассказанная автором, является исчерпанной. Несколько примеров главного события: убийство Тузенбаха в «Трех сестрах» и разоблачение мнимого ревизора в одноименной комедии Н. В. Гоголя. Как я уже сказал выше, используемая нами методология существует вне концепций и трактовок. Пользуясь ею, можно проанализировать пьесу любого автора, написанную в любом жанре, независимо от того, являются ли указанные нами компоненты достаточно очевидными, как в пьесах Островского, Мольера, Гольдони, или глубоко спрятанными, но, тем не менее, существующими объективно, как в пьесах Чехова, Беккета или Мрожека.

Мы подходим в нашем рассказе к такому сложнейшему методологическому открытию Станиславского, как учение о сверхсверхзадаче и сверхзадаче. Сверх задача, если сформулировать это понятие кратко, должна быть определена режиссером. Выбирая для постановки ту или иную пьесу, особенно если речь идет о классическом произведении, режиссер должен ответить для себя на некоторые вопросы. Он должен знать, как пьеса звучит сегодня и во имя чего ставится произведение. Размышления над пьесой должны начинаться со сверх-сверхзадачи. Почему она сегодня, в обстоятельствах нашей жизни, общественной социальной, в данном регионе, в данном городе особенно важна? Или — это общечеловеческая проблема сейчас очень актуальна. Или режиссер слышит в пьесе по внешним признакам архаичной, какие-то тонкие вибрации, сопрягаемые для него с обстоятельствами сегодняшнего времени. Сверх-сверхзадача — во имя чего ставится пьеса сегодня. Мне пришлось однажды достаточно жестко полемизировать с выдающимся режиссером XX века Сергеем Образцовым, который, тем не менее, утверждал, что пьеса Чехова «Вишневый сад» неактуальна, потому что сегодня не существует дворянских усадеб, а значит, история раздела вишневого сада на дачные участки, никого сегодня взволновать не может. Слава Богу, это, безусловно, ошибочное утверждение уже более сотни лет опровергается в зрительных залах театров всего мира, зрители которых сопереживают драме, разыгрываемой в доме Раневской. Да, дворянских усадеб сегодня нет. Но есть полная драматизма история паралича воли, есть история совершающегося на наших глазах медленного умирания целой культурной эпохи. Есть полная драматизма история прихода ей на смену энергичных, свободных от каких бы то ни было нравственных принципов штольцев и лопахиных.

Завершая разговор о сверх-сверхзадаче, воспользуюсь формулировкой Г. Товстоногова: «Сверх — сверхзадача спектакля существует в зрительном зале, и режиссеру нужно ее обнаружить».

О сверхзадаче. Сверхзадача — главная мысль произведения. В ней аккумулируется система его нравственных ценностей, его представления о жизни, о человеке, о смысле бытия. Следует отличать сверхзадачу пьесы от сверхзадачи роли. Сверхзадача роли (пусть эта формулировка покажется неуклюжей с литературной точки зрения) — это главное хотение героя, его представления о счастье, цель, к осуществлению которой он стремится настойчиво и последовательно. Важно отметить, что, как и в жизни, так и в пьесе, человек или герой может не осознавать (и это чаще всего) свою жизненную сверхзадачу. Более того, он чаще всего не может ее сформулировать, но она — его жизненная сверхзадача, осуществляется им последовательно и целеустремленно, независимо от того, осознает он ее или нет. Он может декларировать совершенно другую сверхзадачу, заблуждаясь или лукавя, но, тем не менее, она «сквозит», проступает во всех его действиях. Угадать истинную, а не мнимую сверхзадачу героя — значит, расшифровать мотивы всех его поступков в пьесе. Кстати говоря, методологическое отличие сверхзадачи персонажа от сквозного действия заключается в том, что сквозное действие находится в кругу предлагаемых обстоятельств пьесы, а сверхзадача — за его пределами. Ведь пьеса, как правило, рассматривает определенный временной отрезок жизненного времени героя, на протяжении которого он осуществляет ряд конкретных действий, образующих последовательную и непрерывную цепь, называемую «сквозным действием». А его жизненная сверхзадача возникла и сформировалась до начала пьесы и продолжает существовать после того, как пьеса закончилась. Рассмотрим это утверждение на примере пьесы Шекспира «Гамлет». Можно предположить (и это, разумеется, одна из версий решения), что сквозное действие Гамлета — восстановление поруганной справедливости. Но важно понимать особенности характера героя, ибо люди по-разному осуществляют подобные задачи. Для того чтобы выполнить волю убитого отца, отыскать его убийцу, разоблачить его и осудить, он совершает ряд действий, в результате которых погибает восемь человек, что же касается его жизненной сверхзадачи, она гораздо шире, объемней, если хотите, его сквозного действия. Гамлет — человек, намного опередивший свою эпоху. Его система нравственных ценностей будет востребована исторически позднее. Он верит в совершенство человека. Более того, он не может быть счастлив без этой веры. По этой вере мать не может предать отца, влюбленная девушка — любимого, брат — брата и друг — друга. По этой вере мир, в котором безнаказанно происходят вещи такого рода, отвратителен, и жизнь человеческая копейки не стоит. Но самое главное состоит в том, что нравственный максимализм героя не способен ни примириться с этим миром, ни приспособиться к нему. Такой мир должен быть исправлен или разрушен, даже ценой собственной жизни. В контексте этого рассуждения и следует искать сверхзадачу Гамлета. Коротко его жизненную сверхзадачу можно сформулировать так — потребность в высочайшей нравственной гармонии. Бескомпромиссность и максимализм героя рождают этот жесткий выбор: принять несовершенство жизни или, осудив его, уничтожить саму жизнь. Понимая, таким образом, его сверхзадачу, можно вообразить, что и в иных обстоятельствах он действовал бы также бескомпромиссно, находясь в плену обжигающей его сверхзадачи.

Встреча чеховского дяди Вани с Еленой Андреевной решительно меняет привычный уклад его жизни. Неразделенная любовь, ревность к профессору Серебрякову, мучительное осознание того, что эта красивая и желанная женщина принадлежит не ему, а старому мужу, подводит его к пугающему осознанию того, что он бессмысленно прожил свою земную жизнь. И как ребенок, который шлепает стул, о который ударяется, он находит спасительную причину своих несчастий. Ну конечно, это он, профессор Серебряков, виновен в том, что ему, а не мне, умному и талантливому человеку, не по праву принадлежит эта роскошная женщина, что по его вине я бессмысленно прожил жизнь. Причина несчастья найдена, и чтобы ее устранить, нужно развенчать этого фальшивого идола, разоблачить публично его человеческую несостоятельность и восстановить, таким образом, самоутверждение и душевную гармонию. Разоблачение никчемного профессора — вот сквозное действие Войницкого. Пусть его действия кажутся нам наивными, нелепыми, но такова сила человеческого таланта, что он и этого героя дает в объеме. И объем этот видится нам в сверхзадаче героя. Дядя Ваня может быть счастлив, если признает, что в прожитой им жизни был смысл. Он должен уважать себя. В этой потребности самоутверждения и осмысленности земной жизни следует, на наш взгляд, искать сверхзадачу героя. Вместе с тем, случается так, что концептуальность сверхзадачи пьесы или роли, выстроенная режиссером, настолько рациональна и тенденциозна, что буквально «торчит из всех щелей». Чаще всего это происходит от вульгарного понимания того, что есть сверхзадача. Дело в том, что нанизывание отдельных сцен на сверхзадачу идет не впрямую, особенно, если мы имеем дело с классической драматургией. Иногда, например, это делается по принципу контраста, обратным ходом. Это процесс сложный, и чем сложнее произведение, чем оно глубже, тем больше загадок оно ставит. Но любой спектакль должен быть буквально пронизан сверхзадачей. Иногда говорят: «пронизан, как шашлык вертелом». Но это упрощенное сравнение. Как «нанизать» на такой «вертел», например, все боковые линии короля Лира? Если нанизывать все подряд, эти сцены окажутся просто ненужными, так как, впрямую с главным сюжетом не связаны. Но если сверхзадача определена, верно, все линии, в конце концов, на нее срабатывают, но не буквально, не прямолинейно. Есть пьесы, где сверхзадача очевидна, она лежит в самом конфликте, в борьбе героев.

А обнаружить ее в любой чеховской пьесе намного труднее. И вместе с тем, в тех же чеховских «Трех сестрах» нет ни одного слова, уводящего в сторону от главной мысли. Что составляет основную тему пьесы? Линия Маши и Вершинина? Нет. Линия Андрея и Наташи? Нет. Линия Ирины и Тузенбака? Тоже нет. Там — оркестровое звучание без солирующих голосов. И сквозное действие в такой пьесе выявить сложнее, чем в какой-нибудь бытовой, где все лежит на поверхности. И Шекспир, и Чехов не сразу поддаются анализу. И дело не только в философском наполнении этих пьес, а в том, что эта философия выражена опосредованно, через огромное богатство жизненного материала, и его нанизать на один «шампур» трудно. Нужно выстроить событийный ряд, найти точное место каждой частности, определить природу чувств и способ игры, перевести все на язык действия и постоянно контролировать сверхзадачей. Сверхзадачу все время надо чувствовать «затылком», строя любую частность, понимать место этой частности в соотношении с целом.

Однажды в беседе со своими коллегами-режиссерами, Г. Товстоногов сказал: «Мне очень важно знать, как вы понимаете методологию? Не умозрительно ее знаете, а ощущаете и практически ее пользуетесь? Поэтому я хочу задать вам такой вопрос: с чего вы начинаете работу над спектаклем? В чем заключается ваша собственная подготовка к репетиции?»

Вот ответы, полученные им, которые мы передаем в конспективном виде:

– «Я начинаю с обстоятельств, сопутствовавших созданию пьесы, особенно если пьеса классическая. Изучаю эпоху, время»;

– «Я думаю, что я данным спектаклем могу сказать сегодняшнему зрителю»;

– «Для меня главное — ассоциации сегодняшнего дня. Я начинаю искать исходное событие, природу чувств, обстоятельства».

Товстоногов: «На какой вопрос вы должны ответить, прежде чем начнете ставить пьесу?»:

– «Ищу главное событие, потом конфликты».

– «Я пытаюсь понять — про что ставить».

– «Про что ставить — возникает уже из анализа пьесы. Как ответить на вопрос: «про что?», если я не понимаю, что люди друг от друга хотят и что в пьесе происходит? Нужна она сегодня или нет, зачем она? Вот если есть «зачем», тогда можно анализировать пьесу».

Товстоногов: «Вы будете тратить время, анализировать пьесу, а потом поймите, что незачем ее ставить, и бросите? На такую работу жизни не хватит. С чего вы начинаете? Я не говорю, что все, о чем вы сказали, не надо делать».

– «Я должен ответить для себя на самый главный вопрос: про что и зачем я буду говорить со зрителем».

Товстоногов: «Вы, наверное, соприкасались с методом действенного анализа, с терминологией, и не один из вас не произнес такого простого слова, которое определяет все то, о чем вы говорили, — сверх — сверхзадача! Вы не произнесли этого слова.

«Мы старались найти какие-то простые слова, и боялись называть то, что Станиславский сформулировал очень ясно и точно. Стесняемся. Артистов это шокирует.

Товстоногов: «Сейчас никаких артистов нет. Есть формулировка, точно выражающая все, о чем вы говорили приблизительно. Почему этого надо стесняться? Я не могу понять. Весь пафос методологии — от сознательного к подсознательному. Это относится не только к работе артиста, но и к работе режиссера. Бывают на репетициях минуты озарений, но они должны возникать не сами собой, а на прочно выстроенном здании интеллектуального анализа. Сама по себе методология ничего не значит. Методология не рождает ни режиссера, ни артиста. Гениальному артисту она вообще не нужна, потому что он все постигает интуитивно. Но талантливому человеку она необходима, потому что она ликвидирует возможность ошибок, которых можно не совершать, и быстрее идти к цели. Вот в чем смысл овладения методологией. Она не нужна гениям и не нужна бездарностям, но нормальным способным артистам она помогает выйти в область подсознательного кратчайшим путем».

Мы уже говорили, что сверхзадача спектакля существует в зрительном зале, и режиссеру необходимо ее обнаружить. Можно изобрести оригинальную концепцию, можно предложить нестандартную трактовку. Но если концепция и трактовка существуют вне авторского замысла и времени, вне сегодняшнего менталитета общества, если цель режиссера состоит только в том, чтобы удивить публику оригинальностью своего решения и самоутвердиться, спектакль обречен на провал.

Мне известен случай, когда режиссер попытался поставить «Дядю Ваню», как историю мужской любви Астрова и Войницкого. Ничего подобного, разумеется, в чеховской пьесе нет, и автор легко «отомстил» постановщику: надуманная концепция просто рухнула сама собой, потому что в контексте авторского замысла ее просто невозможно было реализовать. Хороший автор умеет противиться режиссерской глупости. Механическое перенесение этой же пьесы, поставленной в Германии, в наши дни, оказалось несостоятельной по многим причинам. Но в том числе и потому, что целомудренность Елены Андреевны, помешавшая ей изменить старому мужу, лежит в контексте моральных установок позапрошлого столетия. С точки зрения современной морали, постулат пушкинской Татьяны, сформулированный словами: «Но я другому отдана и буду век ему верна», с сегодняшних нравственных позиций — античеловечен, потому что отрицает свободный выбор и право на простое человеческое счастье, и утверждает приоритеты религиозной догмы и бесчувственного понятия долга. Спектакль должен быть созвучен с тем временем, в котором творит художник. Звуки времени — хрупкая материя. Для того и нужно развивать художнический слух, чтобы их услышать.

Режиссер музыкального театра Б. Покровский рассказывал, как однажды, на оркестровый репетиции «Евгения Онегина» он услышал, что знаменитый вальс в сцене ларинского бала, звучит непривычно — неожиданно иронически. Он спросил у дирижера, как возникло такое своеобразное звучание. И тот объяснил, что во всех спектаклях в этом месте были приглушены ударные, отчего вальс делался лирическим. Когда же оркестр сыграл его так, как написано в партитуре Чайковского, вальс зазвучал громко и иронично, и бал сразу стал провинциальным, а не балом «вообще», как это обычно бывает. Вот почему следует читать «партитуру» автора — оригинальную пьесу, а не чужой режиссерский ее экземпляр, где «приглушены ударные». Разумеется, режиссерские открытия возможны лишь, если у постановщика есть свое личное смысловое и художественное восприятие пьесы, но совершить эти открытия можно лишь изнутри пьесы, а не извне.

**О воплощении замысла**

Воплотить замысел невозможно, не обнаружив «природы чувств» произведения. То есть особенностей авторского взгляда на мир и нашего взгляда на автора. По существу, природа чувств — это жанр, но в особом, конкретно театральном понимании. Если наши общепринятые жанровые определения: трагедия, драма, комедия — это материк, а те же жанры у определенного автора — страна, то режиссеру нужно найти улицу и дом — вот что такое природа чувств по отношению к теоретическому понятию «жанр». Природа чувств — это жанр в сценическом преломлении, то есть способ авторского отражения жизни, помноженный на режиссерскую сверхзадачу и выраженный в способе актерской игры. Теоретически определить природу чувств и обнаружить ее — сложнейшая задача. Одаренный режиссер, прочитав пьесу, «слышит» ее, как слышит композитор свою ненаписанную музыку. Поиск природы чувств данного произведения может начинаться с отбора предлагаемых обстоятельств. В пьесе Ж. Унгардта «Аделаида» герои готовят свадебный ужин. Обстоятельства, сопутствующие этому процессу, наверное, были бы несущественными для чисто психологической драмы. Из разнообразных обстоятельств, заложенных автором в первой сцене, режиссер отобрал лишь те, которые представлялись ему существенными для выявления жанра этой смешной и одновременно грустной истории. В центральном событии пьесы «подготовка свадебного ужина» завязаны интересы всех героев комедии. От его успеха или неуспеха зависят их судьбы. Вот почему промахи одной из героинь — Люськи, пересолившей картошку, испортившей салат и т.п., становятся важнейшими предлагаемыми обстоятельствами.

Второй важнейший принцип определения природы чувств — оценка предлагаемых обстоятельств. Мне посчастливилось видеть процесс репетиций абсурдистской пьесы И. Эркеня «Тоот, другие и Майор», которую Г. Товстоногов ставил на своем режиссерском курсе, в Ленинградском театральном институте. Жанр этой постановки режиссер определил как трагифарс. Для того чтобы понять дальнейшее, необходимо сказать о том, что происходит в этой пьесе… Первая мировая война. Венгерская деревушка. Старики родители получают письмо от сына — солдата по имени Тоот, в котором он просит принять в доме своего армейского начальника — Майора. От этого зависит, останется ли сын жив. Начальник сына приезжает в отпуск, и жизнь стариков превращается в ад. Небольшой крестьянский дом становится филиалом театра военных действий. Майор поднимает стариков по ночам, строит их, проводит переклички, заставляет отражать атаки мнимого врага, клеить картонные коробки и т. д. Контуженый Майор не терпит шума, и это обстоятельство превращается в глобальную проблему. Тишина игралась так, будто чуть усиленный звук мог превратить все вокруг в обломки. Гиперболизация быта, преувеличение, несоразмерное с самим явлением, и создало ту среду, в которой только и мог существовать Майор, олицетворяющий трагический абсурд тоталитаризма.

И, наконец, третий принцип определения природы чувств — характер контакта со зрительным залом. Существуют два наиболее распространенных способа общения артиста со зрителем: наличие «четвертой стены», когда исполнители как бы не замечают зрителей, и прямое обращение актера в зал. Между тем, в характере взаимоотношений артиста и зрителя есть бесчисленное множество вариантов. И режиссеру необходимо выбрать из них единственно возможный и нужный в данном случае. Надо сказать, что актеры с большим дарованием могут интуитивно обнаружить природу чувств в репетируемом спектакле и повести за собой остальных.

Выше мы говорили о предлагаемых обстоятельствах. Следует сказать, что кроме упоминавшихся нами обстоятельств, порождающих те или иные события или возникающих в результате совершившегося события, существует понятие о трех кругах обстоятельств — большом, среднем и малом. Существует чеканное определение этого понятия, данное Г. Товстоноговым: «Большому соответствует сверхзадача, среднему — сквозное действие, малому — физическое поведение, тот импульс, который непосредственно двигает конкретное событие. Круги эти существуют как процесс жизни, где все они сливаются. Большой круг нужен для того, чтобы через средний решить, что «происходит в малом». Зритель, кстати, воспринимает содержание спектакля обратным ходом — через малый он проникает в средний и большой. Неграмотный режиссер оперирует чаще всего средним кругом, что приводит к иллюстрации предлагаемых обстоятельств. С моей точки зрения, выявить в пьесе большой круг обстоятельств может любой мыслящий человек, для этого необязательно быть режиссером. Средний круг обстоятельств прочертить также достаточно несложно — он «закодирован» в сюжете пьесы. Умение же простроить малый круг обстоятельств в конкретном событии, и на этой основе определить конкретное психофизическое действие для актера — есть несомненный признак владения методологией режиссерской профессии. Но вместе с тем, повторим, выявление «атома» сценической жизни — малого круга обстоятельств, и сопутствующих ему психофизических действий не может быть осуществлено вне большого и среднего кругов.

Каждый из нас существует в большом круге обстоятельств, которые влияют на наши поступки, совершаемые в среднем и малом круге. И эти обстоятельства делают наше жизненное существование объемным. В жизни мы реально ощущаем включенность каждого из нас в этот большой круг. Он буквально «фонит», даже в мельчайших наших поступках (малом круге). Положение в стране и мире, общественный менталитет, экономика и политика, с которой каждый из нас сопряжен, хочет он этого или нет, наша семейная и общественная жизнь, если хотите, наша история, наконец; современная система нравственных ценностей, - все это воздействует на нас и определенным образом «окрашивает» наши поступки.

На сцене же нередко актер существует в «выкачанном» воздухе. Словно его герой — плоская фигурка, вырезанная из картона, а не объемный живой человек. Происходит это оттого, что создатели и участники спектакля не пропустили через свои головы и сердца воздух времени.

**Об атмосфере**

Под атмосферой иногда упрощенно понимают настроение сцены или спектакля в целом, организованное постановочными средствами. Атмосфера — не просто настроение. Это определенный градус существования актеров в данной сцене, при котором каждый характер проявляется в самой своей сути.

В третьем акте «Трех сестер» возникает пожар. И создаваемая им атмосфера влияет на персонажей таким образом, что они совершают поступки, которые для них нехарактерны, и вряд ли бы случилось в иной обстановке. Не будь всеобщего возбуждения, связанного с пожаром, Маша не призналась бы в любви к Вершинину, Ирина не осознала бы с такой остротой трагическую безысходность своей жизни, да и Андрей вряд ли бы в иной, более спокойной обстановке, пришел к покаянию перед сестрами.

Атмосфера непосредственно связана с действенным анализом. Она возникает, когда режиссером определены и созданы такие предлагаемые обстоятельства, в которых актеры могли бы существовать в том внутреннем самочувствии, что задано автором. Та или иная атмосфера возникает в результате отбора предлагаемых обстоятельств. Более того, атмосфера является ведущим предлагаемым обстоятельством данной сцены, помогающим выявить внутреннюю суть героев. Неверно понимать атмосферу как окраску и настроение. Атмосфера — понятие конкретное, осязаемое, и режиссером контролируемое. Если кратко подытожить сказанное, атмосфера — это доведенная до предела логика, обостренная система предлагаемых обстоятельств, проявляющая зерно и существо сцены. Каждому из нас хорошо известна атмосфера свадеб, похорон, дружеского застолья, душевного покоя, влюбленности и страсти, непогоды, душевной сытости. Вместе с этим, атмосфера не бывает типовой. В благостной атмосфере дружеского застолья может зарождаться драма, которая в результате создаст совершенно противоположную атмосферу. Чинный и скорбный ритуал прощания может быть разрушен омерзительной ссорой ненавидящих друг друга гостей. И так далее. Все это, в конечном счете, опять-таки зависит от конкретных предлагаемых обстоятельств, заложенных в сцену.

**О жанре**

В театроведческом понимании существуют известные и такие распространенные типы жанров, как драма, комедия, трагедия, фарс и т. д. В практическом же спектаклестроении может быть выстроен такой «сложносочиненный» жанр, который подчас не поддается словесному формулированию и не укладывается в вышесказанную типовую схему. Собственно говоря, жанр — простое понятие. Жанр — это очень личный, индивидуальный взгляд автора на рассказанную им историю. Формулировка действительно проста. Но сама драматургическая реализация жанра, если, конечно, речь идет о талантливом авторе, подобна оркестровому звучанию. История человеческой жизни в сопутствующих ей обстоятельствах многосложна. В ней сплетаются люди, их характеры, обстоятельства ими управляющие, и происходящие в их жизни события. Как охватить живую и противоречивую человеческую жизнь, одним из показанных выше жанровых определений? Лично я, не считаю необходимым формулировать жанр с большой литературной точностью. Жанровые ощущения автором своего произведения — материя тонкая. Авторское жанровое решение, если это интересное решение, должно ощущаться режиссером чувственно. Разумеется, иногда, жанр пьесы можно сформулировать с большой степенью точности. Но думаю, что даже в этом случае за пределами литературной формулировки останутся нюансы, вербально не формулируемые. Будем помнить, что всякий акт искусства рождается в сфере подсознательного, и поэтому режиссер, прочитав пьесу, как правило, выращивает в себе ощущение жанра на чувственном уровне. Хотя в этой работе проблема воплощения режиссерского замысла на сцене находится вне темы нашего разговора, необходимо все же сказать, что режиссер может в некоторых случаях понять жанровый авторский замысел точнее самого автора. Хорошо известен классический пример, когда Чехов, воспринимавший свой «Вишневый сад» как комедию, протестовал против решения Станиславского, который придал постановке драматизм. Разумеется, драматическая интонация не была привнесена в постановку извне. Она была заложена в чеховской пьесе, и чуткий режиссер ее услышал.

**О драматургическом конфликте**

В задачи данной работы не входит всеобъемлющее раскрытие такой методологической проблемы, как драматургический конфликт. Эта тема требует отдельной публикации. Вместе с этим эту тему исключить из нашего разговора невозможно. Вне драматургического конфликта не может быть создана ни одна пьеса. Именно драматургический конфликт вместе с сопутствующими ему обстоятельствами и происходящими в результате возникающих обстоятельств событиями движет пьесу. Конфликт — сердце пьесы и ее двигатель. Собственно говоря, присутствие в произведении драматургического конфликта, является признаком, отличающим драматургическое произведение от литературного. Мы различием в пьесе главный конфликт и цепь конфликтных фактов. Главный конфликт есть совокупность определенных исторических, социальных и психологических обстоятельств, порождающих препятствие на пути человеческих интересов и стимулирующих преодоление этих препятствий. Разворованная Россия, коррумпированность чиновников, цинизм властей создают предпосылки драматургического движения пьесы Н. В. Гоголя «Ревизор». Слом прежнего экономического уклада российской жизни, гибель дворянских усадеб, разрушенных зарождающейся капиталистической экономикой, и паралич воли героев, неспособных психологически и нравственно встроиться в изменившееся время — предпосылки драматургического конфликта пьесы Чехова «Вишневый сад». Нравственный максимализм героя, исповедующего систему моральных ценностей эпохи Возрождения и противостоящая ему современная ему система ценностей — основа драматургического конфликта пьесы Шекспира «Гамлет». Неразделенная любовь, бессмысленность прожитой жизни, невозможность прожить ее снова, исправить ее, вместе с острейшей потребностью жить в гармонии с самим собой, с ощущением осмысленности своего бытия, разлад между представлением о счастье и реальными обстоятельствами высекает искру драматургического конфликта пьесы Чехова «Дядя Ваня». Экзистенциальное одиночество героя, неспособного принять суррогатное общение между людьми, тоска по подлинному человеческому контакту, которые входят в противоречие с принятой в обществе фальшивой системой — системой взглядов на брак, семью, дружбу, карьеру, порождают предпосылки конфликта пьесы Эдварда Олби «Что случилось в зоопарке?». «Выкачанный воздух» 70-х годов в СССР, общественный и экономический застой, глобальная ложь и цинизм власти, которым противостоит трогательная и одновременно уродливая мечта Зилова об охоте на уток, которой он стремится компенсировать свое «небытие» — основа драматизма пьесы А. Вампилова «Утиная охота». Расовый комплекс, разница в возрасте, порождающие мнительность, доверчивость героя, создающие условия для корыстного манипулирования им, являются питательной средой интриги, на которой завинчена трагедия Шекспира «Отелло».

Когда пьеса построена по событийному ряду, необходимо в каждом звене этой цепочки, называемом «событие», выявить обстоятельство, являющееся для этого звена конфликтным. Только при этом условии существование героев пьесы в событии станет действенным, а не иллюстрирующим авторский текст. В сущности, в умении за хаосом слов увидеть непрерывную цепь конфликтных фактов и последовательно построить их и заключается режиссерский профессионализм и владение методологией действенного анализа. Следует смотреть на событие, как на маленькую пьесу, в которой есть все признаки завершенного драматургического произведения: исходное событие, совокупность предлагаемых обстоятельств, цели и действия героев, совокупность противоречивых интересов, возникающих в результате заложенного в событие конфликтного препятствия. Простейший пример. Если персонажи на сцене просто пьют чай, скажем, для того, чтобы утолить жажду, — этот процесс утоления жажды является приспособлением. Если же целью этого процесса является, скажем, соревнование в скорости, — это обстоятельство является конфликтным препятствием, высекающим действие и контрдействие.

При исследовании пьесы в целях подробнейшего ее анализа нужно крайне внимательно вчитываться в авторский текст. Иногда фраза, кажущаяся нам незначительной по смыслу, внешне неброская, может содержать в себе какую-то существенную вещь, «зашифрованную» именно своей кажущейся незначительностью. Слова Войницкого о том, что профессор должен был уйти в отставку, были замечены мной довольно поздно, уже в процессе исполнения спектакля. Позднее они помогли мне полнее понять драму этого человека, и посочувствовать ему, а, значит сделать его на сцене человечней. Достаточно немного включить воображение, чтобы представить, что означает неожиданная отставка для человека амбициозного, деятельного, привыкшего к успеху и обожанию. И тогда совершенно иначе мы будем воспринимать его капризы, жалобы, эгоизм. Режиссер, получивший возможность сочувствовать герою, создаст не карикатуру, не тенденциозный шарж, а живой, противоречивый характер. Товстоногов как-то признался, что в процессе анализа пьесы «Дядя Ваня», он не обратил внимания на упрек, который сделала Елена Андреевна Войницкому, что он утром поругался с профессором. Это обстоятельство является ведущим в сцене чаепития после прогулки в лесу. Оно создает напряжение в ней и объясняет отказ профессора пить чай в компании не дурным характером Серебрякова, а утренним скандалом. Это совсем другое дело.

В пьесе «Гамлет» Клавдий говорит Лаэрту:

При Гамлете, я слышал много раз,

Хвалили вас во многих отношеньях,

Но он вам позавидовал в одном:

В безделке, - В фехтовальном мастерстве.

Вот и предлог…

И далее предлагает Лаэрту вызвать принца на спортивный поединок и убить его.

Актер, игравший Клавдия, во второй фразе акцентировал слово «отношениях», а я объяснил ему, что мысль Короля строится на опорных смысловых словах «многих» и «одном». Клавдий хочет сказать, что Гамлета не задевают похвалы, адресованные Лаэрту, когда его превозносят как блестящего вельможу, интеллектуала, но он по-мальчишески не может смириться с тем, что Лаэрта считают лучшим фехтовальщиком, чем он. Эта трактовка текста оправдывает странное решение принца принять приглашение Лаэрта к развлекательному спортивному поединку в очень тяжелые для него минуты. Мальчишеский азарт, спортивная ревность взяли верх над ним, и он, пренебрегая плохими предчувствиями, принимает вызов. Эта трактовка изменила и способ игры исполнителя роли Гамлета в сцене с Озриком. Спровоцированный похвалами Озрика в адрес Лаэрта как блестящего фехтовальщика он азартно и горячо принимает вызов.

Никогда не знаешь, где и как отзовется фраза, брошенная одним из героев или какое-то, выявленное режиссером обстоятельство, которое может показаться незначительным. Для того чтобы развить важную для себя мысль, начну с конца. Я долго не мог понять, как чисто драматургически связан знаменитый монолог Гамлета: «Быть или не быть?..» с общей конструкцией пьесы. Да, блистательный текст, содержательный, философский и эмоциональный; но откуда и почему он возникает? Какова конкретная, именно конкретная, причина его рождения? Как эти общефилософские рассуждения о жизни и смерти, о драматическом выборе между борьбой против зла и приспособлением к нему, связаны конкретно с теми событиями и обстоятельствами, которые ему предшествуют? Ведь если этот замечательный монолог можно исключить из текста пьесы безболезненно для ее конструкции, значит, в нем нет драматургической обязательности. Во всяком случае, ни в фильмах, ни в спектаклях по этой пьесе мне никогда не удавалось увидеть связь этого монолога с предыдущими событиями пьесы. На каком-то этапе анализа, я обратил внимание на одно обстоятельство, которое прежде мне казалось совершенно незначительным. Когда офицеры стражи Марцелл и Бернандо сообщают Горацио, что к ним являлся призрак отца Гамлета, он не верит им. А впоследствии в это же известие не верит и Гамлет. Совершенно очевидно, что они — атеисты. Как я мог пропустить, не оценить это обстоятельство?! Ведь если Гамлет не верит в жизнь после смерти, то каким потрясением должна быть для него встреча с духом отца! Но дело даже не только и не столько в том, что Гамлет эмоционально потрясен, тут дела посерьезней. Во-первых, Гамлет узнает, что существует жизнь после смерти. Во-вторых, — это более существенно — он видит, что и там, в неземной жизни, его отца продолжают мучить все те же мысли, которые мучили бы живого человека: мысли об измене жены, о предательстве брата, об утрате короны. А, коли душа бессмертна, то это означает, что человеческое существо обречено на вечные душевные муки. Вечные! Как это страшно! И какая безысходность! И Гамлет думает здесь не только об отце, которому он беспредельно сочувствует. Он думает и о себе. Он не может не думать о том, что смерть прекращает только муки тела, но не муки души. А ведь прежде смерть представлялась ему спасительной. Теперь он знает наверняка, что обречен, как и любой человек, на вечную муку. Но это не только муки наказания за грехи, о которых говорит религия, это боль за близких. Боль от сознания того, что мир несовершенен. Это боль оттого, что, как ни живи, — а все равно будешь мучиться после смерти. И приговор этот — пожизненный. Вот из каких рассуждений и переживаний рождается этот великий монолог:

Быть иль не быть, вот в чем вопрос.

Достойно ли терпеть

Без ропота позор судьбы

Иль надо оказать сопротивленье,

Восстать, вооружиться, победить

Или погибнуть? Умереть. Забыться.

И знать, что этим обрываешь цепь

Сердечных мук и тысячи лишений,

Присущих телу. Это ли не цель

Желанная? Скончаться. Сном забыться

Уснуть… И видеть сны? Вот и ответ!

Какие сны в том смертном сне приснятся,

Когда покров земного чувства снят?

Вот в чем разгадка. Вот что удлиняет

Несчастьям нашим жизнь на много лет.

А то кто снес бы наглость власти,

Насмешки бездарей, невежество вельмож,

Всеобщее притворство, невозможность

Излить себя, несчастную любовь,

Судов бесстыдство и бессилье права,

Когда так просто сводит все концы

Удар кинжала? Иль укол иглы?

Кто бы согласился,

Кряхтя, под ношей жизненной плестись,

Когда бы неизвестность после смерти,

Боязнь страны, откуда ни один

Не возвращался, не склоняла воли

Мириться лучше со знакомым злом,

Чем бегством к незнакомому стремиться?

Так всех нас в трусов превращает мысль.

Иногда литературная изысканность авторского текста затемняет конкретную мысль героя. Это в большой степени характерно для шекспировских пьес. Режиссеру необходимо помнить, что как бы ни были метафоричны тексты того или иного персонажа пьесы, мысли его, интересы, цели нужно расшифровывать предельно конкретно. О чем, к примеру, идет речь в словах Гамлета: «Какие сны в том смертном сне приснятся, когда покров земного чувства снят?»? Снятый покров земного чувства — это физическая смерть тела. Вещь достаточно очевидная, и не нужно быть большим интеллектуалом, чтобы понять это. Тем не менее, как часто мы видим на сцене актера, который декламирует подобные тексты, совершенно не понимая их смысла. А режиссер, подчас, этого не замечает или сам не понимает, что зашифровал в своем тексте автор. Но это пример — из простых. При постановке Гамлета, я наткнулся, как натыкаются на стену, на гамлетовское: «Ступай в монастырь…». Эта фраза, растиражированная в бесконечных капустниках и анекдотах, утратила, для меня, во всяком случае, истинный ее смысл. Вот что пишет об этом Анатолий Эфрос: «Мир лжив, страшен, и жить в таком мире не нужно. И потому — «ступай в монастырь». Иначе придется «плодить грешников» и т. д. и т. п. Он [Гамлет — В. Ш.] не хочет, чтобы и Офелия стала такой [как мать — В. Ш.], и потому — «ступай в монастырь!».

Анатолий Васильевич Эфрос — мой самый любимый режиссер. Но, страшно сказать, я не могу согласиться с его трактовкой. Для того чтобы понять, зачем Гамлет отправляет Офелию в монастырь, вспомним, что он говорит, узнав о замужестве матери: «Она к нему [к покойному королю — В. Ш.] влеклась, как будто голод рос от утоленья. И что ж через месяц! Лучше не вникать! О, женщины! Ничтожество вам имя!». Убийство отца, предательство друзей, измена матери отцу уничтожили всю прежнюю систему ценностей принца. И среди самых сильных потрясений — переоценка женщин вообще. Об этом пишет и А. Эфрос. Но, из сказанного, он делает вывод, что это — плач во спасение («ступай в монастырь»). И оставляет без внимания следующую фразу» «К чему плодить грешников и т.д. и т.п.»? Но именно не ради спасения Гамлет посылает Офелию в монастырь. Офелию ничто спасти не может, как ничто не может спасти женщин вообще (с точки зрения принца). Она порочна как всякая женщина, и потому — обречена. Тогда причем тут монастырь? Монастырская послушница, как известно, дает обет безбрачия, и послушание Офелии — залог того, что она, по крайней мере, став монастырской послушницей, не воспроизведет на свет монстра, подобного себе. Он говорит ей об этом, не издеваясь над ней. Но и не жалея ее, как утверждает А. Эфрос. Он просит ее об этом. Если невозможно уничтожить монстра, то нужно, по крайней мере, сделать все, чтобы монстр не размножался. Пьесу нужно читать, образно говоря, с лупой в руках. У хорошего автора случайных слов не бывает. Как принято в сценической истории «Гамлета» трактовать Горацио? Как единственного друга принца? Может быть, и так. Но по версии одного из самых экстравагантных переводчиков этой пьесы А. Чернова — Горацио такой же предатель, как Розенкранц и Гильденстерн. Чернов строит свою версию на основе двух обстоятельств, на которые прежде, если я не ошибаюсь, никто не обращал внимания. Кого посылает король следить за безумной Офелией? Горацио. Как мы узнаем о ее смерти? Как известно, о ней рассказывает королева. Но с чьих слов? Если Горацио выполнил распоряжение Клавдия (а у нас нет оснований в этом сомневаться), то, стало быть, он был свидетелем смерти и рассказал об обстоятельствах ее гибели королеве. А почему же он не остановил самоубийцу? Что могло ему помещать, если он шел за ней следом? Да и самоубийца ли в таком случае Офелия? Логично предположить, что Офелия, представляющая для короля опасность, была устранена Горацио как человек, который мог свидетельствовать против Клавдия (ее сбивчивые, безумные речи могли дать повод королю заподозрить Офелию в том, что она что-то знает о его преступлении). Я не утверждаю, что эта версия единственно верная. Но на основании двух вышеизложенных обстоятельств и, если хотите, на основании всего авторского замысла этой мрачной истории массовых предательств она мне представляется вполне вероятной.

Кстати, об Офелии и Анатолии Васильевиче Эфросе. Анализируя пьесу, я неожиданно «споткнулся» об одно обстоятельство, которое на первом этапе анализа прошло для меня незамеченным. А когда Офелия и Гамлет успели так сблизиться? Не во время же похорон отца и свадьбы матери. Я верю, что в жизни бывает так называемое совпадение обстоятельств, которое на самом деле является неслучайным. Раздумывая над этим новым для меня препятствием, я взял в руки книгу любимого режиссера и совершенно оцепенел, прочитав такие строки: «Офелия — дочь придворного, и вдруг на нее обратил внимание королевский сын. Кстати, когда он успел?». Анатолий Васильевич позвонил шекспироведу Аниксту и задал этот вопрос. Не мог же он, сказал Эфрос, ухаживать за девушкой в такие тяжелые для него дни?

— Но, может быть, — сказал Аникст, — он ухаживал еще в прежние приезды.

— В прошлом году, во время каникул? Но чего родители сейчас-то так обеспокоились?

— Нет, так не стоит разбираться, — ответил Аникст. — Вопросы, которые был способен задать шекспировской пьесе уважаемый Константин Сергеевич, все же неправомочны. У Шекспира биография героев начинается с начала пьесы. Иначе следовало бы спросить: отчего король Лир за такую долгую жизнь не понял своих дочерей?

Завершая рассказ, Эфрос не без юмора заключает: «У самого Аникста нет по этому поводу готового ответа, так пускай же никто не сочиняет, что такой готовый ответ вообще существует». Из этого разговора двух замечательных людей я сделал один вывод, а точнее утвердился в прежнем своем убеждении. Логика разбора той или иной пьесы впрямую зависит от ее жанра, природы чувств и некоторых других «правил игры», по которым драматург строит свою пьесу.

…Молодой литовский режиссер ставит в театре им. Е. Вахтангова «Ревизор» Гоголя. В роли Городничего — умный и талантливый С. Маковецкий. Первый акт ошарашивает. С первой встречи в трактире Городничий понимает, что перед ним никакая не важная персона из Петербурга, а глупый мальчишка. Это интригует. Это означает, что практически с первых минут спектакля из постановки изъят стержень знаменитого конфликта пьесы — смертельный страх величайшего из воров перед неминуемым разоблачением, за которым последует каторга, а скорее виселица. Что же дальше? Чем режиссер заменит изъятый им стержень конфликтного обстоятельства. Городничий С. Маковецкого мудр и печален. Вот он пишет письмо жене. Так сочиняются поэмы, а не деловые письма. Какой же это провинциальный российский чиновник? Это Пушкин в Болдино. На банкете в честь мнимого ревизора он одиноко сидит в конце длинного стола, отстранен и печален, лишь изредка с иронией поглядывая на толпу подчиненных, суетящихся вокруг пьяненького Хлестакова. Видно, что это — человек большого масштаба, по воле судьбы очутившийся в этом захудалом российском городишке. В антракте я гадал: что же будет дальше? А дальше — ничего не было. Вторая часть спектакля гладко покатилась по привычным рельсам традиционного решения этой пьесы. Городничий, с опозданием на целый акт, испугался, потом бичевал себя, потом свою банду, словом, все как всегда. Такое ощущение, что режиссер, разбирая пьесу, поленился прочесть ее до конца. Нельзя не признать, что первая часть спектакля была интригующей и убедительной. Пьеса на время позволила режиссеру поиграть с ней. А дальше произошла неминуемая катастрофа. Нельзя безнаказанно исключить из комедии Гоголя ведущее предлагаемое обстоятельство — страх перед разоблачением, если соответственным образом не решена финальная сцена пьесы — разоблачение мнимого ревизора и неминуемо следующий за ним ужас Городничего. А жаль! Страшно интересно — чем все это могло кончиться?

Как уже говорилось, большой круг обстоятельств нужен нам для того, чтобы, проникнув с его помощью в средний, понять, что происходит в малом. Малый круг содержится в конкретном событии и формирует предельно конкретную сценическую задачу героя, психофизическое поведение персонажа. Любое классическое музыкальное произведение, простое или сложное, структурно представляет собой бесконечные композиционные варианты соотношений семи звуков. В любом выхваченном из спектакля фрагменте актерской игры, вы всегда обнаружите ее структурную основу, — «кирпичик». Из таких «кирпичиков» и строится вся роль, все мгновения пребывания актера на сцене, весь процесс игры. «Кирпичик» тот — сценическая задача.

По законам драматургии, каждый персонаж пьесы, появляющийся на сцене, имеет свой интерес, называемой целью. Ради осуществления той или иной цели персонаж совершает ряд поступков. Цепочка отдельных поступков героя, называемых действиями, является сквозным действием. Напомним, что сквозное действие находится в пределах предлагаемых обстоятельств пьесы, в отличие от сверхзадачи, которая находится за пределами обстоятельств пьесы. Уточним также, что окончательно сформулировать сверхзадачу пьесы можно лишь после того, как будут определены сквозные действия героев. В свою очередь, сверхзадача структурно представляет собой цепь частных задач. Вот эти частные задачи — и есть те «кирпичики», с помощью которых и строится здание роли. В неверно определенной и поставленной перед актером сценической задаче не может состояться ни один миг существования актера на сцене. Задача (по Вахтангову) состоит из трех компонентов: цель, действие и приспособление. Действие реализуется в малом круге. Через действие выявляются конфликт пьесы, сверхзадача, тема, идея, характеры героев. Действие — сценический язык героя. Действие — акт психофизический. Оно материализуется физически через жизнь тела в результате волевого психологического акта, направленного на достижение определенной цели. В конечном итоге профессиональная задача режиссера в процессе действенного анализа пьесы состоит в том, чтобы перевести авторский текст на язык действия.

Научиться видеть за литературным текстом действенную основу очень трудно. Особенно, если пьеса написана в стихах. Неумение режиссера прочертить действенную цепь провоцирует артиста на декламацию, пусть даже выразительную. Так соблазнительно — декламировать шекспировские строки в замечательных переводах Пастернака и Лозинского! Но тогда — это не театр. Независимо от того, какую художественную форму выбрал автор для своей пьесы, - поэтическую ли, абсурдистскую ли, психологическую, - в основу ее, если конечно это настоящая драматургия, заложен драматургический конфликт, порождающий взаимодействие и борьбу, а не литературную декламацию. А. В. Эфрос рассказывает, как он ставил со студентами «Сон в летнюю ночь». Героиня пьесы Титания, просыпаясь, влюбляется в Осла. Так придумал Шекспир. Студентка изобразила что проснулась, затем бросилась к «ослику» и что-то пролепетала о любви. А у Шекспира там целая буря чувств, и не только буря, а сложная гамма. Попробуем в этом разобраться. Вот Титания проснулась, волшебник Оберон приговорил ее влюбиться в первого, кого она увидит. И она услышала поющего Осла, в которого превращен ремесленник по имени Моток, и он сам еще до конца не понял, что стал Ослом. Он распевает что-то в лесу, чтобы его приятели не думали, что он испугался. И в этот момент просыпается Титания. Прочитаем повнимательней текст. «Титания:

О милый, сладостный, спой еще, молю!

Мой слух влюбился в твой певучий голос,

Мой взор пленился образом твоим;

Мне красота твоя велит поклясться,

Едва взглянув, что я тебя люблю».

Далее следует первый забавный диалог с Ослом. Эту сцену можно интересно разыграть, а можно и проскочить. Но мы в ней лучше разберемся. Попробуем в этом крошечном кусочке обнаружить его структуру. Из каких моментов состоит сцена? Каков их порядок? Каково развитие?

Сначала женщина услышала звук голоса, но не увидела человека. Это — первое. Потом увидела и просит повторить звук. Это — второе. «Ой, ушел!» — третье. «Не уходи, останься со мной!» — четвертое.

Целых четыре момента заключены в этой сцене. Они будут в ней всегда, как бы кто не трактовал этот момент, подчиняя его общему решению спектакля. Четыре момента, накрепко связанных, следующих друг за другом, — это и есть структура сцены. Четыре изгиба проволочки.

Но в сцене действуют двое. Женщину заколдовали, и она влюбилась в Осла. Того тоже заколдовали — к нему вдруг стала приставать какая-то лесная жительница. То есть с обоими произошло нечто невероятное. Если мы упустим тут некий процесс, то и невероятное не возникает. Давайте разберем свое поведение, когда внезапно мы наталкиваемся на что-то невероятное. Допустим, я сижу рядом с мужчиной, он за моей спиной, я его видел, чувствую, как он двигается, дышит, оборачиваюсь, а вместо мужчины сидит женщина. «О, — говорю я себе, — спокойно! Не может этого быть! Или во мне что-то не так, или вокруг меня…» Начинается процесс постижения невероятного. В данной сцене он разный у каждого. Осел, при виде Титании, оценивает не себя, а того, кто на него реагирует. А у Титании свой процесс — влюбленности, рассматривания.

Как легко все это отдать на откуп театральной декламации или каким-нибудь трюкам.

Путь от действенного анализа пьесы к ее художественному воплощению на сцене — увлекательное путешествие. На этом пути нас подпитывают опыт самой жизни (бесконечный источник познания) и фантазия творца.

*Учебно-методическое издание*

*В. Шрайман*

Действительный анализ пьесы

Методическая разработка для преподавателей

и студентов музыкальных вузов и колледжей

Редактор: Ю. В. Меледина

Оригинал-макет подготовлен в РИО МаГК

Лицензия на издательскую деятельность Серия ИД № 01668 от 24.04.200 г.

Формат 60 х 84 1/8. Усл. печ. 1 п. л.

Магнитогорская государственная консерватория

Редакционно-издательский отдел

455036, г. Магнитогорск, ул. Грязнова, 22