

**Эльвира Сарабьян**

Актерский тренинг

по системе

**Георгия**

**Товстоногова**

УДК 792.2

ББК 85.33/1.3(2)

С20

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

*владельцев авторских прав.*

**Сарабьян, Э.**

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

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

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

*Популярное издание* Эльвира Сарабьян

**АКТЕРСКИЙ ТРЕНИНГ**

**ПО СИСТЕМЕ ГЕОРГИЯ ТОВСТОНОГОВА**

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

Общероссийский классификатор продукции ОК-005-93, том 2; 953000 - книги, брошюры

Санитарно-эпидемиологическое заключение № 77.99.60.953.Д.01 280.10.09 от 20.10.2009 г.

ООО «Издательство АСТ»

141100, Россия, Московская обл., г. Щелково, ул. Заречная, д. 96. ОАО «Владимирская книжная типография»

600000, г. Владимир, Октябрьский проспект, д. 7.

Качество печати соответствует качеству предоставленных диапозитивов

©Э. Сарабьии, 2009

© ООО « Издательство АСТ», 2010

СОДЕРЖАНИЕ

**Предуведомление ……………………………….9**

*Что такое актерский тренинг*

*по Товстоногову …………………………………………………………………11*

*Актерский тренинг с элементами*

*режиссуры…………………………………………………………………….*13

*Как заниматься по этой книге……………………………………………*15

*Кому адресована эта книга……………………………………………….*16

**Глава первая.**

**РАСПОЗНАВАНИЕ МОТИВОВ.**

**ТРЕНИНГ НАБЛЮДЕНИЯ**…………………………………………20

Тренинговое задание № 1…………………………………………….........31

Тренинговое задание №2…………………………………………….......36

**Глава вторая.**

**КРУГИ ОБСТОЯТЕЛЬСТВ.**

**ТРЕНИНГ ОБСТОЯТЕЛЬСТВ**…………………………………….40

*Обстоятельства большого круга…………………………………………*.44

*Обстоятельства среднего и малого кругов……………………………..*47

Тренинговое задание №3 …………………………………53

Тренинговое задание №4 …………………………………62

Глава третья.

**МЕТОД ДЕЙСТВЕННОГО АНАЛИЗА**

**И СИСТЕМА СТАНИСЛАВСКОГО.**

**СОБЫТИЙНЫЙ РЯД ПЬЕСЫ.**

**ТРЕНИНГ СОБЫТИЙ**………………………………………………...63

*Метод действенного анализа*

*и его составляющие…………………………………………………………….70*

*Определение событийного ряда………………………………………………*74

Тренинговое задание №5…………………………………………….......79

Тренинговое задание №6 …………………………………84

**Глава четвертая.**

**СВЕРХЗАДАЧА. ТРЕНИНГ**

**СКВОЗНОГО ДЕЙСТВИЯ**…………………………………………….85

*Как определить сверхзадачу?. …………………………………...…*91

*Сквозное действие ………………………………….…*97

Тренинговое упражнение №7 ………………………………..100

Тренинговое задание №8 ………………………………...107

**Глава пятая**

**ВЫБОР ПЬЕСЫ И ПЕРВАЯ ЧИТКА.**

**ОТКРИТИЕ ПЬЕСЫ.**

**ВПЕЧАТЛЕНИЕ И ВИДЕНИЕ.**

**ТРЕНИНГ ВПЕЧАТЛЕНИЯ** ……………………………….109

Тренинговое упражнение №9 ………………………………115

*Первая читка пьесы. Опасность видения ……………………………..*115

*Первое впечатление …………………………………..*120

*Тренинг впечатления………………………………………………………..*125

Тренинговое задание № 10…………………………………………..128

Тренинговое задание № 11…………………………………………..134

Тренинговое задание №12 ……………………………...135

**Глава шестая.**

**ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПЬЕСЫ.**

**ТРЕНИНГ ЖАНРА**……………………………………………………136

*Что такое жанр?............................................................................*137

*Жанровые различия пьес …………………………………*139

*Определяющее значение жанра ………………………………....*143

Тренинговое задание №13………………………………………….147

***Глава седьмая.***

***ЗАМЫСЕЛ РЕЖИССЕРА И***

***АКТЕРА. ЗРИТЕЛЬНОЕ РЕШЕНИЕ***

***ПЬЕСЫ. ТРЕНИНГ ВООБРАЖЕНИЯ*** *……………………………...164*

Замысел как основа сценического решения пьесы………………….*167*

Как рождается замысел  *……………………………….….169*

Режиссерское видение и зрительное

решение пьесы ……………………………....*173*

*Трснинговое задание №14 …………………………………. 176*

***Глава восьмая.***

***КОНФЛИКТ КАК ОСНОВА ПЬЕСЫ.***

***ТРЕНИНГ ОБНАРУЖЕНИЯ***

***КОНФЛИКТА*** *…………………………………………..184*

Обнаружение конфликта ……………………………………..*186*

*Тренинговое задание №15 …………………………………………189*

***Глава девятая.***

***ПСИХОЛОГИЯ АКТЕРА И ЗРИТЕЛЯ.***

***СЦЕНИЧЕСКАЯ АТМОСФЕРА.***

***ТРЕНИНГ ВОСПРИЯТИЯ*** *………………………………………….209*

Восприятие актера и зрителя.

Настройка восприятия.

Что такое атмосфера театра …………………………………….*211*

атмосфера спектакля ……………………………………*214*

Сценическая атмосфера и авторский замысел…………………………..*218*

Тренинговое задание №16 *………………………………………..220*

Тренинговое задание № 17 *…………………………………………240*

**Глава десятая.**

**ОБНАРУЖЕНИЕ ФИЗИЧЕСКОГО**

**ДЕЙСТВИЯ. ТУАЛЕТ АКТЕРА.**

**ТРЕНИНГ ФИЗИЧЕСКОГО**

**ДЕЙСТВИЯ** *………………………………………….244*

Что такое верное физическое действие …………………………………….*246*

Туалет актера …………………………………….*250*

Тренинговое задание №18 ……………………………………254

Тренинговое задание № 19 *…………………………………………259*

**Глава одиннадцатая.**

**ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЕ**

**И ЗЕРНО РОЛИ.**

**ЭТЮД И ИМПРОВИЗАЦИЯ.**

**ТРЕНИНГ ИМПРОВИЗАЦИИ…………………………………………***273*

Этюд и импровизация ……………………………………*277*

Тренинговое задание №20 ……………………………………283

Тренинговое задание № 21 ……………………………………306

Несколько слов в заключение …………………………………...307

Список использованной литературы…………………………………….309

ПРЕДУВЕДОМЛЕНИЕ

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

Возможно, некоторых читателей смутило название этой книги. «Разве существует ак­терский тренинг по Товстоногову?» — удив­ленно спросят они.

Не существует — в том смысле, что вели­кий русский режиссер Георгий Александрович Товстоногов не занимался специально актер­ским тренингом и не писал книг на эту тему

**стр.9**

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

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

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

Стр.10

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

**Что такое актерский тренинг по Товстоногову**

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

**Стр.11**

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

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

Актерский тренинг с элементами режиссуры

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

Товстоногов говорил:

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

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

Стр. 13

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

Стр. 14

Как заниматься по этой книге

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

Дневниковые записи должны быть вы­строены по следующему принципу:

**В заголовке:**

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

**Первая часть:**

Ответы на контрольные вопросы.

**Вторая часть:**

Ход тренинговых занятий, наблюдения,

размышления, анализ.

Стр. 15

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

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

Кому адресована эта книга

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

Стр.16

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

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

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

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

Стр.17

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

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

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

Стр.18

лучи этого мира, и есть режиссура. Режиссу­ра жизни.

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

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

Стр19

**ГЛАВА ПЕРВАЯ**

РАСПОЗНАВАНИЕ

МОТИВОВ.

ТРЕНИНГ

НАБЛЮДЕНИЯ

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

Стр.20

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

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

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

Два разных человека в одинаковых обсто­ятельствах могут поступить одинаково;

Стр.21

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

Психолог А. Г. Маклаков писал:

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

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

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

**Стр. 22**

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

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

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

Стр.23

теории, человеком движут следующие по­требности.

**Физиологические потребности:**

▲ Голод, жажда.

▲ Сексуальное желание.

▲ Потребность в движении.

▲ Материнский инстинкт.

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

**Потребности безопасности:**

▲ Потребность в безопасности.

▲ Потребность в стабильности.

▲ Потребность в защите.

▲ Потребность в свободе от страха, тревоги и хаоса.

▲ Потребность в структуре, порядке, законе, ограничениях.

**Потребности принадлежности и любви:**

▲ Потребность в любви и привязанности.

▲ Потребность в дружбе.

▲ Потребность в принятии (когда социальная группа принимает человека как часть себя:

Стр.24

сюда входят родовые отношения, отноше­ния на работе, в коллективе, группы по ин­тересам; даже преступные группы).

**Потребности признания:**

▲ Потребность в признании.

▲ Потребность в высокой оценке.

▲ Потребность в достижении успеха.

▲ Потребность в репутации и престиже.

**Потребности самоактуализации**

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

▲ Потребность в творчестве.

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

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

**Потребности познания и понимания:**

▲ Потребность в учебе.

▲ Потребность в информации.

Стр.25

▲ Потребность в развлечениях,

▲ Любопытство.

▲ Потребность в истолковании и понима­нии.

▲ Потребность в достижении истины.

**Эстетические потребности:**

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

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

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

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

Стр.26

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

Все это абсолютно верно по отношению к такому персонажу, как

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

**Явление II**

Осип и Хлестаков.

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

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

хлестаков. Врешь, валялся; видишь, вся склочена.

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

Стр.27

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

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

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

Осип. Чего изволите?

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

Осип. Куда?

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

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

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

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

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

Стр.28

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

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

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

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

Осип. Да лучше я самого хозяина позо­ву к вам.

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

Осип. Да, право, сударь...

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

*Осип уходит.*

**Явление III**

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

стр.29

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

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

Стр.30

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

***Контрольные вопросы:***

▲ **Что входит в понятие «побудительные причи­ны деятельности»?**

**▲ Что такое мотивация?**

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

**Тренинговое задание № 1:**

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

**Действие пятое, явление I**

*Городничий, Анна Андреевна и Марья Ан­тоновна.*

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

Стр.31

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

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

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

*Входит квартальный.*

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

Стр.32

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

*Квартальный уходит.*

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

анна андреевна» Натурально, в Петер­бурге. Как можно здесь оставаться!

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

анна андреевна. Натурально, что за го­родничество!

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

Стр.33

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

анна андреевна. Еще бы (конечно, мож­но.

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

анна андреевна. Уж конечно, голубую лучше.

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

анна андреевна. Тебе все такое грубое нравится. Ты должен помнить, что жизнь нужно совсем переменить, что

Стр. 34

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

анна андреевна. Еще бы'конечно, мож­но.

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

анна андреевна. Уж конечно, голубую лучше.

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

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

городничий. Что ж? ведь слово не вре­дит.

анна андреевна. Да хорошо, когда ты был городничим. А там ведь жизнь совсем другая.

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

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

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

Стр.35

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

**Тренинговое задание №2**

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

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

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

Стр.36

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

\*пол,

\*возраст,

\*национальность,

\*рост,

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

\*цвет глаз,

\*цвет волос,

\*тип прически,

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

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

\* кисти рук (грубые, тонкие),

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

Стр.37

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

\*Что делал каждый из участников группы?

\*Как располагались люди по отношению друг к другу?

\*Кто стоял, кто сидел?

\*Опишите позы, в которых находились люди**.**

\*Что они делали?

\*Опишите движения, жестикуляцию.

\*О чем они разговаривали?

\*Как они разговаривали:

\*Дружески

\*Сухо, безучастно

\*эмоционально, горячо

\*спорили

\*ругались

\*Кто доминировал в группе?

\*Чувствовалась ли внутренняя борьба за ли­дерство?

\* Кто наступал, а кто шел на уступки?

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

\*В каких они отношениях?

Стр.38

Охарактеризуйте каждого человека. Какой он темпераментный,

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

Постарайтесь определить их базовыепотребности и мотивы

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

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

Стр.39

**Глава вторая**

**Круги обстоятельств. Тренинг обстоятельств**

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

среднего и большого круга.

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

Стр. 40

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

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

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

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

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

Стр.41

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

**«На мой взгляд, есть лишь некоторые при­знаки, делающие на данном этапе развития театра искусство актера современным или несовременным. Я не претендую на теоре­тическое обоснование этих свойств совре­менного способа игры. То, о чем я буду гово­рить,— мои наблюдения, которые могут быть субъективными и не исчерпывают всей слож­ности проблемы. Я не могу сказать, что в об­наружении признаков нового, современного стиля у меня есть своя методология. Я опре­делил для себя лишь некоторые из этих новых признаков, вероятно, другие режиссеры най­дут нечто большее, и наши коллективные уси­лия приведут к тому, что на основе учения Ста­ниславского мы сможем определить наиболее существенные свойства актерского искусст­ва, делающие его на данном этапе действен­ным и боевым» [4].**

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

Стр. 42

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

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

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

Стр.43

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

**Неумелый режиссер сосредоточен чаще всего на среднем круге — он иллюстриру­ет предлагаемые обстоятельства пьесы, не умея, с одной стороны, найти точное, единс­твенное физическое действие, а с другой — каждое свое решение проверять сверхзада­чей. Отсюда и возникает необязательность того или иного приема—можно так, а можно и иначе. У опытного профессионального ре­жиссера подробность отобрана из множест­ва других, неумелый хватается за первое, что пришло в голову. Он еще не научился безжа­лостно отсекать лишнее, поэтому в его спек­такле бывает много случайного. [5]**

Обстоятельства большого круга

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

**Стр.44**

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

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

Стр. 45

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

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

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

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

Стр.46

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

Обстоятельства среднего и малого кругов

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

Стр.47

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

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

Стр. 48

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

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

Стр. 49

всегда создается под влиянием большого и среднего кругов.

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

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

**Обратимся к Чехову.**

**«ДЯДЯ ВАНЯ».**

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

Стр. 50

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

елена андреевна. Оставьте меня в по­кое! Как это жестоко! *(Хочет уйти.)*

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

Извиняюсь. *(Целует руну.)* Мир.

елена андреевна. У ангела не хватило бы терпения, согласитесь.

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

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

Стр.51

продать имение. Вправе ли мы считать, что именно этот факт явился решающим для поступка Войницкого? А что, если бы перед тем, как пришел Серебряков, Елена Андре­евна наконец ответила бы на любовь Вой­ницкого? И не дядя Ваня, а вошедший Ас­тров увидел бы Елену Андреевну в объяти­ях у Войницкого? Пусть затем все было бы точно так же, как в пьесе, т. е. Серебряков предложил бы продать имение. Можем ли мы с уверенностью сказать, что за этим последовал бы выстрел счастливого дяди Вани? Очевидно, нет. [18]

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

***Контрольные вопросы:***

**▲ Что такое круги обстоятельств?**

**▲ Как они влияют на поведение персонажей?**

**▲ Охарактеризуйте большой, малый и средний круги обстоятельств.**

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

Стр.52

**Тренинговое задание №3**

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

**Грибоедов.**

**ГОРЕ ОТ УМ А.**

**Действие 1.**

**Явление 4.**

*София, Лиза, Молчалин, Фамусов.*

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

молчалин.

Я-с.

фамусов.

Зачем же здесь? и в этот час?

И Софья!.. Здравствуй, Софья, что ты

Стр. 53

Так рано поднялась! а? для какой заботы?

И как вас Бог не в пору вместе свел?

СОФИЯ.

Он только что теперь вошел.

молчалин.

Сейчас с прогулки.

фамусов.

Друг. Нельзя ли для прогулок

Подальше выбрать закоулок?

А ты, сударыня, чуть из постели прыг,

С мужчиной! с молодым! — Занятье для

девицы!

Всю ночь читает небылицы,

И вот плоды от этих книг!

А все Кузнецкий мост, и вечные французы,

Оттуда моды к нам, и авторы, и музы:

Губители карманов и сердец!

Когда избавит нас творец

От шляпок их! чепцов! и шпилек!

и булавок!

И книжных и бисквитных лавок!..

София.

Позвольте, батюшка, кружится голова;

Я от испуги дух перевожу едва;

Изволили вбежать вы так проворно,

Смешалась я...

фамусов.

Благодарю покорно,

Я скоро к ним вбежал!

Я помешал! я испужал!

*Я,* Софья Павловна, расстроен сам, день

целый

Нет отдыха, мечусь как словно угорелый.

По должности, по службе хлопотня,

Тот пристает, другой, всем дело до меня!

Но ждал ли новых я хлопот? чтоб был

обманут...

София.

Кем, батюшка?

фамусов.

Вот попрекать мне станут,

Что без толку всегда журю.

Не плачь, я дело говорю:

Уж об твоем ли не радели

Об воспитаньи! с колыбели!

Мать умерла: умел я принанять

В мадам Розье вторую мать.

Старушку-золото в надзор к тебе приставил:

Умна была, нрав тихий, редких правил.

Одно не к чести служит ей:

За лишних в год пятьсот рублей

Сманить себя другими допустила.

Да не в мадаме сила.

Стр.55

Не надобно иного образца,

Когда в глазах пример отца.

Смотри ты на меня: не хвастаю сложеньем;

Однако бодр и свеж, и дожил до седин,

Свободен, вдов, себе я господин...

Монашеским известен поведеньем!..

лиза.

Осмелюсь я, сударь...

фамусов.

Молчать!

Ужасный век! Не знаешь, что начать!

Все умудрились не по летам.

А пуще дочери, да сами добряки.

Дались нам эти языки!

Берем же побродяг, и в дом и по билетам,

Чтоб наших дочерей всему учить, всему —

И танцам! и пенью! и нежностям! и вздохам!

Как будто в жены их готовим скоморохам.

Ты, посетитель, что? ты здесь, сударь, к чему?

Безродного пригрел и ввел в мое семейство,

Дал чин асессора и взял в секретари;

В Москву переведен через мое содейство;

И будь не я, коптел бы ты в Твери.

**СОФИЯ.**

Я гнева вашего никак не растолкую.

Он в доме здесь живет, великая напасть!

Шел в комнату, попал в другую.

Стр. 56

фамусов.

Попал или хотел попасть?

Да вместе вы зачем? Нельзя, чтобы случайно.

**СОФИЯ.**

Вот в чем, однако, случай весь:

Как давиче вы с Лизой были здесь,

Перепугал меня ваш голос чрезвычайно,

И бросилась сюда я со всех ног...

фамусов.

Пожалуй, на меня всю суматоху сложит.

Не в пору голос мой наделал им тревог!

**СОФИЯ.**

По смутном сне безделица тревожит;

Сказать вам сон: поймете вы тогда.

фамусов.

Что за история?

**СОФИЯ.**

Вам рассказать?

фамусов.

Ну да. *(Садится.)* София.

Позвольте... видите ль... сначала

Цветистый луг; и я искала

Траву

Какую-то, не вспомню наяву.

Стр.57

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

фамусов.

Ах! матушка, не довершай удара!

Кто беден, тот тебе не пара.

**СОФИЯ.**

Потом пропало все: луга и небеса. —

Мы в темной комнате. Для довершенья чуда

Раскрылся пол — и вы оттуда,

Бледны, как смерть, и дыбом волоса!

Тут с громом распахнули двери

Какие-то не люди и не звери,

Нас врознь — и мучили сидевшего со мной.

Он будто мне дороже всех сокровищ,

Хочу к нему — вы тащите с собой:

Нас провожают стон, рев, хохот, свист чудовищ!

Он вслед кричит!.. —

Проснулась. — Кто-то говорит, —

Ваш голос был; что, думаю, так рано?

Бегу сюда — и вас обоих нахожу.

фамусов.

Да, дурен сон, как погляжу.

Тут все есть, коли нет обмана:

И черти и любовь, и страхи и цветы. Ну, сударь мой, а ты?

молчалин.

Я слышал голос ваш.

фамусов.

Забавно.

Дался им голос мой, и как себе исправно

Всем слышится, и всех сзывает до зари!

На голос мой спешил, за чем же? — говори.

молчалин.

С бумагами-с.

фамусов.

Да! их недоставало.

Помилуйте, что это вдруг припало

Усердье к письменным делам! *(Встает.)*

Ну, Сонюшка, тебе покой я дам:

Бывают странны сны, а наяву страннее;

Искала ты себе травы,

На друга набрела скорее;

Повыкинь вздор из головы;

Где чудеса, там мало складу. —

Поди-ка, ляг, усни опять.

*(Молчалину)*

Идем бумаги разбирать.

**Молчалин.**

Я только нес их для докладу,

Что вход нельзя пустить без справок, без иных,

Противуречья есть, и многое не дельно.

фамусов.

Боюсь, сударь, я одного смертельно,

Чтоб множество не накоплялось их;

Дай волю вам, оно бы и засело;

А у меня, что дело, что не дело,

Обычай мой такой:

Подписано, так с плеч долой.

*(Уходит с Молчалиным, в дверях пропус­кает его вперед.)*

**Тренинговое задание №4**

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

Стр. 60

Глава третья

Метод

действенного анализа и система

Станиславского.

Событийный ряд пьесы.

Тренинг событий

Определение всех кругов обстоя­тельств и их анализ — первый этап работы по

методу действенно­го анализа. Впервые этот метод был пред­ложен

К. С.Станиславским; на его основе,

Стр.61

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

**Метод действенного анализа представля­ется мне самым совершенным на сегодняш­ний день приемом работы с актером, венцом многолетних поисков Станиславского в об­ласти методологии.**

**Мне посчастливилось несколько раз встре­титься с самим Константином Сергеевичем, но в основном я воспринимал и постигал сущес­тво метода отраженно, через учеников и по­следователей Станиславского, которые были моими учителями, а также в процессе собс­твенной практики. Мое понимание метода во многом индивидуально, субъективно и ни для кого не обязательно. Я прошу воспринимать сказанное мною не как некое объективное изложение учения Станиславского, а как сум­му выводов, к которым я пришел в результате моей практической работы.**

**В чем, с моей точки зрения, заключается су­щество метода действенного анализа?**

**Богатство «жизни человеческого духа», весь комплекс сложнейших психологических переживаний, огромное напряжение мысли, в конечном счете, оказывается возможным**

**Стр. 62**

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

**К этому простейшему выводу Станиславс­кий пришел не сразу.**

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

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

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

**Стр. 63**

**боты вызывает только банальное, тривиаль­ное изображение любого чувства.**

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

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

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

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

**Стр. 64**

**когда новая система работы получила признание и начала завоевывать все большее число сторонников и последователей, бес­покойный и вечно ищущий ум Станиславско­го обнаружил в ней опасности, которые мог­ли привести впоследствии к серьезным поте­рям в области актерского искусства. Прежде всего он увидел опасность творческой пас­сивности актера, который все больше усту­пал свою активную позицию в процессе по­исков режиссеру.**

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

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

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

**Стр.65**

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

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

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

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

Это требует от режиссера воспитанно­го чувства жизненной логики, способности

**Стр. 66**

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

Если мы правильно определили событийный ряд пьесы, если этот процесс пошел верно и органично и цепь конфликтов выстроена, то далее начинаются поиски кон­кретного действия в столкновении двух, грех или десяти партнеров. Как минимум их должно быть два — без них не может происходить действие, развиваться конфликт. (Вопрос о монологе должен рассматриваться отдельно, как об особом виде сце­нического действия.)

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

**Стр.67**

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

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

**Метод действенного анализа и его составляющие**

Метод действенного анатиза по Станиславскому состоит из следующих элементов:

•Анализ предлагаемых обстоятельств.

• Анализ событий.

•Оценка фактов.

• Определение сверхзадачи.

• Определение сквозного действия.

• Выстраивание линии роли.

• Этюдные репетиции.

• Построение второго плана.

• Внутренний монолог.

**Стр. 68**

• Видение.

• Характерность.

• Слово.

• Творческая атмосфера.

Для Товстоногова метод действенного анализа заключался в следующем:

1. **Найти ведущее, главное предполагаемое обстоятельство, которое определяет существо куска;**
2. **за эмоциональным, чувственным результатом обнаружить конкретное, реальное действие;**
3. **помнить, что действие строится на столкновении людей, но конфликт в настоящем произведении искусства совсем не обязательно лежит в плоскости прямого, лобового столкновения;**
4. **стремиться уйти от литературного комментирования и приблизиться к раскрытию действенной логики куска.**

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

**Стр. 69**

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

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

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

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

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

**Стр.70**

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

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

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

**Стр.71**

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

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

Определение событийного ряда

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

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

Стр. 72

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

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

Для того чтобы верно определить событийный ряд, нужно, прежде всего, выяснить, что понимается под словом «событие». В словаре С. И. Ожегова читаем: «Событие — то, ч го произошло, то или иное значительное пиление, факт общественной, личной жизни». У Даля понятие немного расшире­но: Событие — событийность кого с кем, че­го с чем, пребывание вместе и в одно время; событность происшествий, совместность, по времени, современность».

Итак, событие — это не просто факт, но № 'ми цепочка фактов, связанных друг с дру­гом влияющих на жизнь и поведение людей. Именно степень влияния и позволяет нам оценить что-то свершившееся как событие. В нашей жизни происходит многое; мимо нас проходит множество фактов.

Стр. 73

Одни факты, действительно, проходят мимо -мы их даже не замечаем. Другие факты за­ставляют нас задуматься, под влиянием тре­тьих мы действуем, а четвертые побуждают нас менять свои решения и действия. Тре­тий и четвертый вид фактов в совокупности и образуют событие. Оценивая факты нашей собственной жизни, мы можем с увереннос­тью сказать: это было событием, а то — со­бытием не стало. Однако что касается чужой жизни, и, в особенности, жизни выдуманно­го персонажа, то здесь оценка событий часто происходит неверно.

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

**Стр.74**

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

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

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

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

**Стр.75**

**повернется в результате действенного поиска. Здесь нельзя быть рабом собственных изобретений. Если вы видите, что ошиблись, если практика показывает, что вы шли в ложном направле­нии, не следует за такую «находку» держать­ся во имя сохранения собственного авторите­та. Такой авторитет все равно будет ложным. Режиссеру должно быть ясно, чего он доби­вается от актеров, и поэтому все творческие вопросы ему нужно решать совместно с ис­полнителями. Только при таких условиях на репетиции возникнет творческая активность актеров, без которой невозможен настоящий художественный результат.**

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

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

**Стр.76**

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

***Контрольные вопросы:***

**• Что такое метод действенного анализа?**

**• Из каких элементов он состоит?**

**• Чем отличается м. д. а. в понимании Станислав­ского от того, как это**

**понимал Товстоногов?**

**• Что такое событие? Чем оно отличается от факта?**

**• Чем определяется событийный ряд пьесы?**

**Тренинговое задание №5**

Определите событийный ряд в следующем отрывке.

***Василий Шукшин.***

**ЭНЕРГИЧНЫЕ ЛЮДИ**

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

**Стр. 77**

— Зачем? — не понял тот.

* Дай-ка сюда... — он взял шубку Веры Сергеевны, костюм и пошел к ней в комнату.
* С вашего позволения! — явился он вполне официально, с шубой и костюмом на руке. — Позвольте присесть?
* Разрешаю — садитесь, — со скрытым значением сказала Вера Сергеевна, полулежа на диване. Лысый разгадал скрытое значение в этом ее "садитесь". Он внимательно и серьезно посмотрел на женщину, помолчал... И сказал:
* Сидеть будем вместе, гражданка Кузькина, — сказал он вполне бесцветным голосом.

- Как это? — не поняла Вера Сергеевна.

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

- Приблизительно... А вы что, юрист?

* Я не юрист, но с уголовным кодексом знаком, — неопределенно сказал Лысый. А дальше он спросил вполне определенно:
* — Это ваши вещи?
* Мои.
* Вы их купили?
* Мне их... купил муж.
* Сколько ваш муж получает?
* Какое ваше дело?

**Стр.78**

* Это не ответ, — Лысый отлично "вел дело": спокойно, точно, корректно. — Сколько эта шуба стоит?
* Какое ваше дело?!
* Сидеть будем вместе, гражданка Кузькина, — еще раз отчетливо сказал Лысый. —Вы прекрасно *знали,* что эти вещи — не по карману вашему мужу: он их "сымпровизировал", как вы пишете прокурору. Почему же вы про покрышки пишете, а про шубу, про костюм... — Лысый мельком оглядел довольно богато обставленную комнату — а про все остальное не пишете. Здесь все ворованное, — Лысый сделал широкий жест рукой по комнате. — И вы это прекрасно знаете. Вы пользовались ворованным... И молчали. За это по статье...
* Здесь все мое! — вскричала Вера Сергеевна гневно, но и встревожено.

Ваша зарплата? — вежливо осведомился Лысый.

* Не ваше дело.
* Сто десять рублей, нам это прекрасно известно. Прикиньте на глаз стоимость всего того хрусталя, этого гарнитура, этих ковров...
* Вы меня не запугаете!
* А я вас не пугаю. Это вы нас пугаете прокурором. А я просто вношу ясность: сидеть, будем вместе. Не в одной колонии, разумеется, но в одно время. Причем учтите:

**Стр.79**

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

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

* Все это, — сказала она и тоже повела рукой по комнате, — мое: мне папа с мамой дали деньги. Пусть Аристарх докажет, что это он купил...
* Лапочка, — сказал Лысый почти нежно, — тут и доказывать нечего: вот эту "Рамону" (гарнитур югославский) доставал ему я: я потерял на этом триста целковых, но зато он мне достал четыре дубленки: мне, жене, дочери и зятю — по нормальной цене.
* А чего же вы говорите, что вам меньше всех корячиться? Наберем! — весело сказала Вера Сергеевна. — Всем наберем помаленьку! А вы думаете, Аристарх будет доказывать, что это он все покупал? Да вы все в рот воды наберете. Вам за покрышки-то, дай бог, поровну разделить на каждого. Пришел тут... на испуг брать. Вы вон сперва за них получите! — Вера Сергеевна показала в сторону коридора, где лежали покрышки. — Там их — пять штук: за каждую — пять лет: пятью пять — двадцать пять. Двадцать пять лет на всех. Что, мало?

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

**Стр. 80**

* Примитивное решение вопроса, гражданочка. Сколько получают ваши папа с мамой?
* Мои папа с мамой всю жизнь работали... а я у них — единственная дочь.
* Неубедительно, — сказал Лысый. Но и у него это вышло тоже неубедительно. Он проиграл "процесс", это было совершенно очевидно. Но он не сдавал тона.
* Аристарх, — продолжал он снисходительно, — конечно, не захочет говорить, что все это купил он, да... Но ведь там-то, — показал Лысый пальцем вверх, — тоже не дураки сидят: скажет! Там умеют... И папаша ваш, если он потомственный рабочий, — что он, врать мнет? Да он на первом же допросе... гражданскую войну вспомнит, вспомнит, как он с белогвардейцами сражался. Не надо, не надо, гражданка Кузькина, строить иллюзий. Возьми к это... — Лысый встал и положил на ва­лик дивана шубу и костюм. — Поносите пока.

И Лысый вышел.

**Тренинговое задание №6**

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

**Стр. 81**

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

**Стр. 83**

**Глава четвертая**

СВЕРХЗАДАЧА.

ТРЕНИНГ

СКВОЗНОГО

ДЕЙСТВИЯ

Событийный ряд пьесы в плотную подводит нас к определению сверхзада­чи.

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

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

**Стр. 83**

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

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

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

**Вот эти индивидуальные отклики в душе разных исполнителей имеют важное значение**

**Стр.84**

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

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

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

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

**Стр. 85**

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

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

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

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

Стр. 86

**она дана нам автором. Никто не может похвас­тать, что он лучше всех понял автора. Каждый театр стремится докопаться до самых тайных, даже неосознанных намерений драматурга. Но этим нельзя ограничиваться. Нельзя уст­ремлять свои взоры лишь внутрь произведе­ния. Мы же творим не в вакууме, не для неко­его неопределенного зрителя, живущего «во­обще». За стенами театра ярко светит солнце. Люди учатся и спорят, работают и изобретают, совершают подвиги и ошибки, сталкиваются с тысячами сложных вопросов. Нужно ли им сегодня то, над чем мы трудимся? Поможет ли им наше искусство? Заинтересует ли?**

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

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

**Стр.**87

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

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

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

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

**Стр.88**

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

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

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

Как определить сверхзадачу?

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

Стр. 89

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

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

Стр.90

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

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

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

Стр. 91

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

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

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

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

Стр. 92

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

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

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

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

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

Стр. 93

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

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

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

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

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

Стр. 94

Сквозное действие

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

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

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

Стр. 95

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

***Контрольные вопросы***

**•Что такое «сверхзадача»?**

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

**•Как определить сверхзадачу?**

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

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

**Тренинговое упражнение №7**

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

**Стр. 98**

в рассказе князя Мышкина. Запишите выводы.

— Я видел смертную казнь, — отвечал князь.

* Видели? — вскричала Аглая: — я бы должна была догадаться! Это венчает все дело. Если видели, как же вы говорите, что все время счастливо прожили? Ну, не правду ли я вам сказала?
* А разве в вашей деревне казнят? — спросила Аделаида.
* Я в Лионе видел, я туда с Шнейдером ездил он меня брал. Как приехал, так и попал.
* Что же, вам очень понравилось? Много назидательного? Полезного? — спрашивала

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

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

* Там очень не любят, когда женщины ходят смотреть, даже в газетах потом пишут об этих женщинах.
* Значит, коль находят, что это не женское дело, так тем самым хотят сказать

**Стр. 99**

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

* Расскажите про смертную казнь, — перебила Аделаида.
* Мне бы очень не хотелось теперь... — смешался и как бы нахмурился князь.
* Вам точно жалко нам рассказывать, — кольнула Аглая.
* Нет, я потому, что я уже про эту самую смертную казнь давеча рассказывал.
* Кому рассказывали?
* Вашему камердинеру, когда дожидался...
* Какому камердинеру? — раздалось со всех сторон,
* А вот что в передней сидит, такой проседью, красноватое лицо; я в передней сидел, чтобы к Ивану Федоровичу войти.
* Это странно, — заметила генеральша.
* Князь — демократ, — отрезала Аглая, — ну, если Алексею рассказывали, нам  
  уж не можете отказать.
* Я непременно хочу слышать, — повторила Аделаида.

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

**Стр.100**

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

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

* Не знаю, почему же? — с жаром настаивал князь: — я в Базеле недавно одну такую картину видел. Мне очень хочется вам рассказать Я когда-нибудь расскажу... очень меня поразила.
* О базельской картине вы непременно расскажете после, — сказала Аделаида, — теперь растолкуйте мне картину из этой казни. Можете передать так, как вы это себе представляете? Как же это лицо нарисовать? Так, одно лицо? Какое же это лицо?

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

**Стр. 101**

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

**Стр.102**

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

**Стр. 103**

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

**Стр. 104**

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

**Тренинговое задание №8**

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

**Стр. 105**

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

**Стр. 106**

**Глава пятая**

**ВЫБОР ПЬЕСЫ**

**И ПЕРВАЯ ЧИТКА.**

**ОТКРЫТИЕ ПЬЕСЫ.**

**ВПЕЧАТЛЕНИЕ**

**И ВИДЕНИЕ. ТРЕНИНГ**

**ВПЕЧАТЛЕНИЯ**

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

Стр.107

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

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

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

**Стр.108**

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

Товстоногов был убежден, что «пьесы надо искать и читать беспрерывно. Не потому ни театры ставят порой что попало, что у них просто нет времени искать пьесы?...Уметь отличать хорошую пьесу от плохой — дело довольно сложное. Есть только один способ научиться этому — беспрерывно повышать спой идейно-теоретический уровень, неус­танно расширять свой кругозор, воспиты­вать свой художественный вкус — читать, слушать музыку, смотреть картины. Но вос­питание вкуса — дело долгое, а пьесы надо выбирать немедленно. Как же быть? Пола­гаться на рекомендательные списки? Думаю, что прежде всего надо вырвать с корнем ос­корбительную теорию, что «публика — ду­ра», что наши... зрители неспособны понять сложные вещи, что им нужно что-нибудь «позабористей».

Здесь Георгий Александрович касается, по­жалуй, самого болезненного вопроса —

**Стр. 109**

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

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

Стр.110

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

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

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

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

**Стр. 111**

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

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

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

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

Стр.112

**Тренинговое упражнение №9**

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

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

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

Первая читка пьесы. Опасность видения

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

Стр.113

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

**которое само распахивает двери авторской кладовой. [3]**

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

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

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

**Стр.114**

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

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

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

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

Стр.115

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

**Прежде всего, потому, что каждый нор­мальный человек обладает известной долей воображения, независимо от того, работа­ет он в искусстве или нет. Если бы это было не так, нам не к кому было бы апеллировать. Задача всякого искусства заключается в том, чтобы апеллировать не только к мысли, к чувс­тву, но и к воображению зрителя, разбудить это воображение и направить в неожиданное, новое для зрителя русло. Только тогда искус­ство имеет смысл, иначе оно не нужно. [5]**

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

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

**Стр.116**

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

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

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

Первое впечатление

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

Стр.117

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

**Прежде чем получить право на видение, режиссеру нужно провести огромную под­готовительную работу, так же, как и артис­ту, чтобы это было уже не видение, а образ­ный ход к произведению, нечто, не доступное непрофессионалу, рожденное художником явление, ради которого людям стоит прий­ти в театр.**

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

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

**Стр. 118**

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

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

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

**Стр.119**

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

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

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

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

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

Стр.120

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

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

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

**Стр.121**

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

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

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

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

**Стр. 122**

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

Тренинг впечатления

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

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

**Стр. 123**

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

**Быт дает толчок фантазии. И главное здесь— не отдельные факты, нашедшие отражение в произведении, а течение жизни. На этом эта­пе режиссер должен вернуть себя к тому мо­менту, когда автор только приступил к созда­нию произведения, когда он только отбирал из многообразия жизненного материала са­мое нужное, самое важное для произведе­ния. Режиссер должен стать с ним вровень в своих ощущениях жизни. Он должен стать как бы очевидцем тех событий, что проис­ходят в пьесе. То есть он должен как бы про­читать написанный им на данную тему роман, формально минуя драматургию. Я имею в ви­ду добротный, эпический роман, где написан­ная на восьмидесяти страницах пьеса превра­тилась бы в восьмисотстраничный том, в ро­ман с подробностями, с описанием природы, улиц приблизительно так, как описывает Баль­зак жилища своих героев. Вы должны посту­пить также, как поступает романист, когда**

**Стр.124**

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

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

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

***Контрольные вопросы:***

**▲ В каких условиях должна осуществляться пер­вая читка пьесы?**

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

**▲ Чем различаются видение и впечатление?**

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

**Стр.125**

**видение станет по-настоящему образным и не­повторимым?**

Тренинговое задание №10

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

***Чехов А.П.***

**ТРИ СЕСТРЫ.**

**Второе действие, акт первый.**

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

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

**Стр. 126**

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

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

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

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

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

андрей. Ничего, Наташа. Мальчик здо­ров.

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

Стр. 127

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

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

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

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

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

Стр. 128

*Пауза.*

Андрюшанчик, отчего ты молчишь?

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

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

андрей *(зевает).* Позови его.

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

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

Здравствуй, душа моя. Что ска­жешь?

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

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

ферапонт. Чего?

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

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

Стр. 129

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

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

*Пауза.*

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

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

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

Стр.130

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

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

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

ферапонт. Чего? *Пауза.*

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

андрей. Для чего?

ферапонт. Не могу знать. Подрядчик го­ворил.

Стр. 131

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

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

*Пауза.*

Мне идти?

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

Тренинговое задание №11

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

Стр. 132

они привнесли бы в вашу жизнь? Проанализируйте и запишите.

Тренинговое задание №12

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

Стр. 133

Глава шеста

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ

ПЬЕСЫ. ТРЕНИНГ ЖАНРА

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

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

Стр. 134

обстоятельств — жанра — ведет к изменению неси пьесы.

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

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

Что такое жанр?

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

Стр. 135

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

Кинооператоры знают, что съемки раз­ных объектов требуют разных объективов. Этот набор зеркал, объективов, фильтров и линз есть и у авторов. Для разных пьес, раз­ных проблем они пользуются разными спо­собами отражения. Кое-кто подсматрива­ет жизнь только в боковой видоискатель, кое у кого существуют только широкоуголь­ные объективы, третьи пользуются стерео­скопической аппаратурой. У одних жизнь изображена на контрастном снимке, у дру­гих — очень мягко, чуть-чуть не в фокусе, у третьих - изображение цветное, у четвер­тых — черно-белое...

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

Стр. 136

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

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

Жанровые различия пьес

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

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

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

Стр.137

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

**Возьмем, к примеру, два произведения, со­вершенно друг на друга не похожие, но по ма­териалу очень близкие — по времени, месту действия, по изображенной в них среде и по атмосфере. Я имею в виду роман Писемско­го «Тысяча душ» и очерки Салтыкова-Щедри­на «Помпадуры и помпадурши». Когда я рабо­тал над сценическим воплощением произве­дения Салтыкова-Щедрина в Ленинградском театре комедии, я вдруг совершенно случай­но обратил внимание на удивительное совпа­дение того, что происходит в очерках вели­кого сатирика, с событиями, описанными во второй части «Тысячи душ». Я увидел, что мы имеем дело с одним и тем же провинциальным городком, с одной и той же губернской кан­целярией, с одним и тем же укладом жизни, с одними и теми же людьми. Как будто два чело­века жили в одном городе, знали этих людей и их обоих потрясли одни и те же события. Но из-под пера одного вышла «Тысяча душ», а из-под пера другого — «Помпадуры и помпадур­ши». Общий объект—но совершенно различ­ные способы его отражения, разное видение, разные мысли, преломленные в произведении**

Стр. 138

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

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

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

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

Стр. 139

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

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

Определяющее значение жанра

Несмотря на то, что автор, как правило, самостоятельно дает жанровое определение

Стр. 140

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

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

**Стр. 141**

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

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

**Чтобы постичь жанровую, стилистическую природу автора, надо искать тот эмоциональ­ный импульс, который толкнул его на создание произведения. Здесь могут быть находки самые разнообразные и совершенно неожиданные, если только этим пристально заняться, а не пог­рязать в литературно-исторических анализах, теряя эмоциональное ощущение. Можно про­честь тома и ничего не понять в произведении, стать сухим литературоведом и никакой пользы для работы не извлечь, а можно прочесть не­много и обнаружить нечто чрезвычайно важ­ное и необходимое для работы.**

**Есть самые примитивные и элементарные опознавательные знаки в определении жанра. Например, написана пьеса в прозе или стихах. Но мы должны говорить о вещах более слож­ных. Возьмем, скажем, диалог. Как он строится автором? Действующие лица говорят длинны­ми периодами или репликами в одну строчку? Мы ведь практически на это не обращаем вни­мания, считая все это незначащим». [5]**

**Стр. 142**

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

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

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

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

Стр.143

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

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

Каким бы ни был жанр пьесы, режиссер обязан воплотить в спектакле все авторские

Стр. 144

жанровые особенности. Без познания ми­ра автора это невозможно. Точное соблюде­ние жанра означает соответствие формы и содержания.

***Контрольные вопросы***

**▲ Что такое жанр произведения? •О\* Из чего он складывается?**

**▲ Как влияет жанр на взаимоотношения зрите­ля и актера?**

**▲ Как найти жанровое решение пьесы?**

**▲ Что будет, если пьесу одного жанра сценичес­ки решить в другом**

**жанровом ключе?**

**Тренинговое задание №13**

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

***Максим Горький.***

**МЕЩАНЕ**

**Сцена из второго действия.**

Нил. Чего ради заставил я Полю пережить такую... гадость?.. Испугалась... нет,

Стр. 145

она не пуглива! Обиделась, навер­но... тьфу!

*(Татьяна, все еще стоя в дверях, при име­ни Поли делает движение. Звуки шарман­ки умолкают.)*

тетерев. Людей очень удобно делить на дураков и мерзавцев. Мерзавцев — тьмы! Они живут, брат, умом зве­риным, они верят только в правду силы... не моей силы, не этой вот, заключенной в груди и руке моей, а в силу хитрости... Хитрость — ум зверя.

Нил *(не слушая).* Теперь придется уско­рить свадьбу... Ну, и ускорим... Да, она еще не ответила мне. Но я знаю, что она скажет... милая моя девчуш­ка!.. Как ненавижу я этого челове­ка... этот дом... всю жизнь эту... гнилую жизнь! Здесь все... какие-то уроды! Никто не чувствует, что жизнь испорчена ими, низведена к пустякам... что из нее они делают себе темницу, каторгу, несчастие... как они ухитряются делать это? Не понимаю! Но — ненавижу людей, которые портят жизнь...

*(Татьяна делает шаг вперед, останав­ливается. Потом неслышно идет к сун­дуку и садится на него, в углу. Она со-*

Стр.146

*гнулась, стала маленькой и еще более жалкой.)*

тетерев. Жизнь украшают дураки. Дура­ков — немного. Они всё ищут чего-то, что

не им нужно, не только им одним... Они любят выдумывать проспекты

всеобщего счастья и то­му подобной ерунды. Хотят найти начала и концы

всего сущего. Вооб­ще — делают глупости...

Нил *(задумчиво).* Да, глупости! На это я мастер... Ну, она потрезвее меня... Она —

тоже любит жизнь... такой внимательной, спокойной любо­вью... Знаешь, мы с

ней великолепно будем жить! Мы оба — смелые... и, если захотим чего, —

достанем! Да, мы с ней достанем... Она какая-то... новорожденная... *(Смеется.)*

Мы с ней прекрасно будем жить!

тетерев. Дурак может всю жизнь думать о том, почему стекло прозрачно, а

мерзавец просто делает из стекла бутылку...

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

Нил. Ну, ты все о бутылках!

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

Стр. 147

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

Нил *(задумчиво).* Да-а... тепло...

тетерев. В сущности — они оба глупы. Но — один глуп красиво, геройски,

другой —тупо, нищенски глуп. И оба они, хотя разными дорогами, но при­

ходят в одно место — в могилу, толь­ко в могилу, друг мой... *(Хохочет. Та­*

*тьяна тихо качает головой.)*

Нил *(Тетереву).* Ты чего?

тетерев. Смеюсь... Оставшиеся в живых дураки смотрят на умершего собрата и

спрашивают себя — где он? А мер­завцы просто наследуют имущест­во

покойного и продолжают жизнь теплую, жизнь сытую, жизнь удоб­ную...

*(Хохочет.)*

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

тетерев. Укажи — где это?

Нил. Ну, не дури! Хочешь, отведу?

тетерев. Меня, брат, не отведешь. Я не состою в родстве ни с обвиняемы­ми...

ни с потерпевшими. Я — сам

Стр. 148

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

НИЛ. Ну, иди же, иди!

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

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

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

Н ил. Ну, хорошо, я ухожу.

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

Стр. 149

тетерев *(кланяясь вслед ему).* Желаю счастия, грабитель! Ты незаметно для се­бя

отнял мою последнюю надежду и... чёрт с ней! *(Идет к столу, где ос­тавил*

*бутылку, и замечает в углу комнаты, фигуру Татьяны.)* Это-о кто,

собственно говоря?

татьяна *(тихо).* Это я...

*(Звуки шарманки сразу обрываются.)*

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

татьяна. Нет, это я...

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

татьяна *(негромко, но ясно, отчетливо).* Потому что мне негде, нечем, неза­чем

жить... *(Тетерев молча идет к ней тихими шагами.)* Я не знаю, от­чего я так

устала и так тоскливо мне... но, понимаете, до ужаса тоскливо! Мне только

двадцать восемь лет... мне стыдно, уверяю вас, мне очень стыдно

чувствовать себя так... такой слабой, ничтожной... Внутри у меня, в сердце

моем, — пустота... все вы­сохло, сгорело, я это чувствую, и мне больно от

этого... Как-то незаметно случилось это... незаметно для ме­ня в груди

выросла пустота... зачем я говорю вам это?..

Стр. 150

тетерев. Не понимаю... Сильно пьян... Сов­сем не понимаю...

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

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

*(Татьяна медленно идет в свою комна­ту. Минута пустоты и тишины.*

*Быст­ро, неслышными шагами входит Поля и за нею Нил. Они без слов*

*проходят к окнам, и там, схватив Полю за руку, Нил вполго­лоса говорит.)*

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

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

Стр. 151

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

Поля. Ну да, ну да... давно уж!.. *(Татьяна крадется из двери своей комна-*

*ты, встает за занавесом и слушает.)*

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

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

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

Поля. Я тоже знала все вперед...

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

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

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

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

Нил. А пускай их!..

Стр. 152

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

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

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

***А. Н. Островский***

**НА ВСЯКОГО МУДРЕЦА**

**ДОВОЛЬНО ПРОСТОТЫ**

**Действие первое Явление четвертое.**

*Глумов, Мамаев и человек Мамаева.тр.*

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

Стр. 153

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

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

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

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

человек. Виноват-с!

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

человек. Виноват-с!

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

глумов. Ничего-с, вы мне не мешаете.

мамаев *(человеку).* Ты видишь, вон си­дит человек, пишет! Может быть, мы ему

мешаем; он, конечно, не ска­жет по деликатности; а все ты, дурак, виноват.

Стр.154

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

мамаев. Вы хозяин этой квартиры?

глумов. Я.

мамаев. Зачем же вы ее сдаете?

глумов. Не по средствам.

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

глумов. Нет, я хочу еще больше нанять.

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

глумов. Никакого резона. По глупости.

мамаев. По глупости? Что за вздор!

глумов. Какой же вздор! Я глуп.

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

**Стр. 155**

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

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

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

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

глумов. Я и не скрываю.

мамаев. Жалею.

глумов. Покорно благодарю.

мамаев. Учить вас, должно быть, неко­му?

глумов. Да, некому.

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

Стр. 156

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

глумов. Преподавание нынче, знаете...

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

глумов. На опасной дороге мальчик. Жаль!

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

глумов. Знаю.

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

Стр. 157

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

глумов. Понимаю.

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

глумов. Безнравственность!

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

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

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

Стр. 158

Глумов. В это место?

мамаев. Повыше.

Глумов. Вот здесь-с?

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

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

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

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

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

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

мамаев. Отчего же?

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

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

глумов. Да помилуйте! Будь он бедный человек, я бы ему, кажется, руки

целовал, а он человек богатый;

Стр. 159

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

мамаев. Вы совсем не так глупы, как го­ворите.

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

мамаев. А кто ваш дядя?

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

мамаев. А вы-то кто?

Глумов. Глумов.

мамаев. Дмитрия Глумова сын?

глумов. Так точно-с.

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

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

Стр. 160

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

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

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

мамаев. Вот заходи сегодня вечером.

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

мамаев. Что ж, пожалуй. глумов *(громко).* Маменька!

Стр. 161

Глава седьмая

ЗАМЫСЕЛ

РЕЖИССЕРА

И АКТЕРА.

ЗРИТЕЛЬНОЕ

РЕШЕНИЕ ПЬЕСЫ.

ТРЕНИНГ ВООБРАЖЕНИЯ

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

Стр. 162

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

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

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

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

Стр. 163

режиссерском замысле, до сих пор ведутся спо­ры о том, что же означает этот термин. Тов­стоногов отмечал, что «в самом понимании замысла существуют две крайние точки зре­ния. Одна точка зрения заключается в том, что замысел формируется в процессе созда­ния спектакля и заранее его иметь не сле­дует. Замысел спектакля формируется, так сказать, эмпирическим путем, и, чем менее предвзято подойдет режиссер к работе над пьесой и с актерами, тем выгоднее это отра­зится на результатах его работы. Другая точка зрения — прямо противоположная первой - заключается в том, что режиссер до начала ре­петиций должен абсолютно ясно видеть бу­дущий спектакль вплоть до его мельчайших подробностей. Замысел будущего спектакля должен быть четким, как инженерный про­ект, не предполагающий случайностей и из­менений в процессе его воплощения». [3]

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

Стр. 164

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

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

Замысел как основа сценического решения пьесы

Замысел напрямую связан с жанром пьесы. И именно жанр задает направление для созревания замысла. Причины кризиса театра

**Стр. 165**

Товстоногов видел в том, что режиссеры выстра­ивали замысел вне жанра, вне подлинной су­ти пьесы. В своем стремлении создать нечто новое, яркое, необычное режиссеры забыва­ют о главном: о том, что толкнуло автора на­писать эту пьесу, а также — что толкает героев пьесы поступать именно так, а не, иначе.

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

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

**«У разных режиссеров, — говорил он, — одна и та же пьеса прозвучит уже в замысле совершенно по-разному, хотя сюжет и будет везде одинаков, потому что каждый режиссер по-своему увидит жизнь, стоящую за пьесой,**

**Стр. 166**

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

Как рождается замысел

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

Стр. 167

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

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

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

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

Стр. 168

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

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

Стр. 169

мать, как это преобразовать в сценическую форму».

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

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

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

Стр. 170

Режиссерское видение и зрительное решение пьесы

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

Стр.171

на из самых важных составляющих режис­серской профессии:

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

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

**«Постановка спектакля кажется некото­рым режиссерам делом простым и легким. Это мнимая простота и мнимая легкость. И на**

**Стр. 172**

**первом этапе очень важно создать себе дейс­твительную, подлинную трудность. Меня всег­да пугает, если, читая пьесу, я испытываю чувс­тво облегчения — все мне понятно, я все ви­жу и можно начинать репетировать. Если на этом этапе не происходит трудный, мучитель­ный, испепеляющий процесс поисков, мож­но быть уверенным, что спектакль не состо­ится. Если легко сначала, будет трудно потом. Я в этом убедился. Если между первой чит­кой пьесы и первой репетицией с артиста­ми не было сложнейшего периода самостоя­тельных исканий, который стал этапом вашей творческой биографии, вашей жизни, если шла так называемая «нормальная подготов­ка», — дело плохо». [5]**

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

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

Стр.173

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

***Контрольные вопросы***

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

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

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

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

Тренинговое задание №14

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

Стр. 174

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

***Лев Толстой.***

**ХОЛСТОМЕР.**

**Ночь 1-я**

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

Стр. 175

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

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

Я рванулся от него и спотыкнулся на ко­лени.

— Вишь, чертенок,— проговорил он.

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

Стр. 176

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

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

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

— И в кого такая уродина,— сказал он,—генерал его теперь не оставит в заводе. Эх,  
Баба, посадила ты меня,— обратился он к моей матери. — Хоть бы лысого ожеребила, а то вовсе пегого!

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

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

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

Стр.177

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

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

Стр. 178

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

Стр. 179

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

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

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

Стр. 180

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

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

Стр. 181

Глава восьмая

КОНФЛИКТ КАК

ОСНОВА ПЬЕСЫ.

ТРЕНИНГ

ОБНАРУЖЕНИЯ

КОНФЛИКТА

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

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

Стр. 282

**не существует сценической жизни вне кон­фликта. [8]**

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

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

**Стр. 183**

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

**Мы не имеем права поверхностно пони­мать конфликт только как столкновение диа­метрально противоположных точек зрения. Конфликт—гораздо более сложное понятие. Разные позиции в споре, разные предлага­емые обстоятельства, в которых существу­ют люди, не позволяют им вести свой спор в открытую, хотя он существует. Если же этот скрытый конфликт не будет обнаружен, ес­ли он не будет лежать в основе сцены, то о раскрытии верного действия не может быть речи. [8]**

Обнаружение конфликта

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

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

который заводит механизм «часовой бомбы»

Стр. 184

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

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

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

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

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

**Стр. 185**

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

**Если каждому персонажу дана конфликт­ная линия, при самом пассивном порой сце­ническом выражении, это поможет создать атмосферу сцены через совершенно различ­ные внутренние ходы. У каждого персонажа надо найти суть конфликта, выражающего со­держание образа. В соответствии с этим со­здается атмосфера и линия поведения каждо­го из действующих лиц». [8]**

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

Стр. 186

***Контрольные вопросы:***

**▲ Что такое конфликт?**

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

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

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

Тренинговое задание №15

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

**Из книги «Георгий Товстоногов.**

**Репетирует и учит»**

Товстоногов: Ну что ж, как вы опреде­лили конфликт сцены?

Стр. 187

евгений А. Говорухо-Отрок почти не го­ворит с Марюткой....

Товстоногов. Как это? По вашему, здесь нет конфликта?

евгений А. По результату — поначалу идиллия.

Товстоногов. По результату — возмож­но, а по процессу? Действенный ана­лиз

вы начали делать? Определи­ли событийный ряд? Как вы назва­ли

события?

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

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

евгений А. Отрывок начинается с их бли­зости.

*Товстоногов попросил дать ему книгу, снял очки, приблизил тенет к*

*глазам и, шевеля губами, прочел про себя начало.*

Стр. 188

евгений А. Как сыграть близость, пока не знаю, но мне нужно начать

сце­ну с нее. Со страстной и в доступных сценических пределах

откровенной близости. Мне нужны супруги, ко­торые не несколько

дней, а как бы много лет прожили вместе.

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

евгений А. что именно?

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

зость?

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

продолжайте.

евгений А. Откуда возникла эта страсть? Конечно, только на этом острове,

в этих условных обстоятельствах. Но Говорухо стал жить с

Марюткой не только потому, что на острове од­на женщина. Ее

духовный потенци­ал — открытие для него! Кроме то­го, важно что и

у него есть идеалы, которые затаились, несмотря на то, что их

подкосило Время перелома эпохи. И у него есть нерастрачен­ные,

никому не нужные колоссаль­ные силы.

Стр. 189

Товстоногов. Где это подтверждается материалом?

евгений А. Если вы вспомните начало рассказа, то там отряд с пленным

офицером идет по пустыне. Все смертельно устали, а он несгиба­

ем. Его воля управляет телом. Мне кажется, автор подсказывает

харак­тер персонажа, его сквозное само­чувствие. Замкнут,

сосредоточен на своем внутреннем мире. Человек — загадка. И вот в

первый раз в жиз­ни этот офицер, не привыкший хны­кать, стонать,

делиться с кем-либо тем, что у него там внутри творит­ся, в порыве

любовной страсти рас­крылся перед ней.Первое событие «Близость»,

но это не совсем точ­ное название.

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

евгений А. Нет.

Товстоногов. А разве есть сцены вне конфликта?

евгений А. Я пока не могу его обнару­жить.

Товстоногов. Все ваши поиски должны быть направлены на обнаружение

Стр. 190

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

евгений А. Нет.

Товстоногов. Значит, конфликт уже на­зревал изнутри?

евгений А. Видимо.

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

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

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

Стр. 191

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

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

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

кацман. Борьба!

евгений А. Но как обнаружить конфликт в любовной сцене?

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

рывно!

Товстоногов. Подождите, Аркадий Ио­сифович, дайте мне студентов

послушать, с вами мы можем и дома поговорить!

евгений А. Какой конфликт в любовной сцене? Ведь классовые различия в

любви не проявляются...

Товстоногов. Представим себе такую ситуацию. Море. Пляж. Мужчина и

женщина. Классовых различий нет. Вечер. Пляж опустел. Стемне­ло.

Идет страстная любовная сце­на. Представили? И что, в ней нет

конфликта?

Стр. 192

кацман . Борьбы, Георгий Александрович, борьбы.

*Кацман стал что-то активно нашепты­вать Товстоногову.*

Товстоногов. Аркадий Иосифович! Да­вайте прекратим путаницу в тер­

минологии! Борьба и есть процесс развития конфликта! Конфликт

как столкновение идей, мировоззре­ний реализуется в локальной

борь­бе! И студенты третьего режиссер­ского курса это прекрасно

знают! Во всяком случае, должны знать! Хемингуэй, «Кошка

под дождем», помните? Принести кошку в номер гостиницы или

нет? Вот все, что ре­шается в этом рассказе! И что, там нет

конфликта? Или классический пример: «Ромео и Джульетта»,

сцена под балконом. Нет конфликта? И, кстати, возвращаясь к

«Сорок пер­вому». Для меня сомнительно, что сцена начинается со

страстной бли­зости. Пыл и эротическое влечение ушли в прошлое.

евгений А. Почему, Георгий Александрович?

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

Стр. 193

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

евгений А. Она это чувствует.

Товстоногов. А как же! Он же не воспри­нимает ее как личность, которая мо­жет

иметь хоть какие-то позиции! Те­перь надо найти поворотное

обстоятельство. Если поначалу в первом куске не близость, а напротив,

они разобщены, то что же дальше? У не­го начинается процесс ее

постижения. И высшая точка создает ситуа­цию, при которой он узнает,

что она понимает его. Он обалдел не столь

Стр. 194

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

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

Товстоногов. Тогда получится нелепая сцена.

евгений А. Не понимаю, почему?

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

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

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

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

Стр. 195

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

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

алексей Л. Что нам дает различие в их любви?

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

алексей Л.И все-таки непонятно, почему он не может строить планы на

будущее, включая в них и ее?

Стр. 196

Товстоногов. Вы можете представить себе петербургский салон и его

с ней там? Да он сгорит со стыда! И за нее будет неудобно, и за

себя! Да он ее вышвырнет оттуда! А она будет им гордиться в

любых обстоятельс­твах! Почему я на этом настаиваю? Нельзя

зачеркивать достоверность среды, где он рос, воспитывался,

формировался. Все это, в конеч­ном счете, и влияет на

разрыв. Я думаю, что мы застаем его в мо­мент охлаждения

к ней. И все об­стоятельства приготовлены к буду­щему

разрыву.

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

Стр. 197

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

***Борис Лавренев.***

**СОРОК ПЕРВЫЙ**

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

Много рассказывал поручик. Умел рас­сказывать.

Стр. 198

Дни уплывали медленные, маслянистые, как волны.

Однажды, занежась на пороге хибарки, под солнцем, смотря на Марюткины паль­цы, с привычной быстротой обдиравшие че­шую с толстенького сазана, сказал поручик, зажмурясь и пожав плечами:

* Хм... Какая ерунда, черт побери!..
* О чем ты, милок?
* Ерунда, говорю... Жизнь вся — сплошная ерунда. Первичные понятия, внушенные идеи. Вздор! Условные значки, как на топографической карте. Гвардии поручик?.. К черту гвардии поручика. Жить вот хочу. Прожил двадцать семь лет и вижу, что на самом деле вовсе еще не жил. Денег истратил кучу, метался по всем странам в поисках какого-то идеала, а под сердцем все сосала смертная тоска от пустоты, от неудовлетворенности. Вот и думаю: если бы кто-нибудь мне сказал тогда, что самые наполненные дни проведу здесь, на дурацком песчаном блине, посреди дурацкого моря, ни за что бы не поверил.
* Как ты сказал, какие дни-то?
* Самые наполненные. Не понимаешь? Как бы тебе это рассказать понятно? Ну, такие дни, когда не чувствуешь себя враждебно противопоставленным всему миру, какой-то отделенной для самостоятельной

Стр. 199

борьбы частицей, а совершенно растворя­ешься в этой вот, — он широко обвел ру­кой, — земной массе. Чувствую сейчас, что слился с ней нераздельно. Ее дыхание — мое дыхание. Вот прибой дышит: шурф... шурф... Это не он дышит, это я дышу, душа моя, плоть.

Марютка отложила нож".

* Ты вот говоришь по-ученому, не все слова мне внятны. А я по-простому скажу — счастливая я сейчас.
* Разными словами, а выходит одно и то же. И сейчас мне кажется: хорошо б никуда не уходить с этого нелепого горячего песка, остаться здесь навсегда, плавиться под мохнатым солнцем, жить зверюгой радостной.

Марютка сосредоточенно смотрела в пе­сок, будто припоминая что-то нужное. Вино­вато, нежно засмеялась.

* Нет... Ну его!.. Я здесь не осталась бы. Лениво больно, разомлеть под конец можно. Счастья своего и то показать некому. Одна рыба дохлая вокруг. Скорей бы рыбаки на лову сбирались. Поди, конец марта на носу. Стосковалась я по живым людям.
* А мы разве не живые?

Живые-то живые, а как муки на неделю осталась самая гниль, да цинга заест, тогда что запоешь? А кроме того, ты возьми в

Стр. 200

юлк, миленький, что время не такое, чтобы на печке сидеть. Там наши, поди, бьются, кровь проливают. Каждая рука на счету. Не могу я в таком случае в покое прохлаждать­ся. Не затем армейскую клятву давала.

Поручиковы глаза всколыхнулись изум­ленно.

* Ты что же? Опять в солдаты хочешь?
* А как же?

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

Пролил слова ленивым густым ручей­ком:

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

Стр. 201

* М-гм, — ответила Марютка, насторожившись.
* Ну, и в один роковой день это лопнуло, разлетелось, помчалось в тартарары...Помню этот день, как сейчас. Сидел на даче, на террасе, и читал книгу даже, помню. Был грозный закат, багровый, заливал все кровяным блеском. С поезда из города приехал отец. В руке газета, сам взволнован. Сказал одно только слово, но в этом слове была ртутная, мертвая тяжесть... Война. Ужасное было слово, кровяное, как закат. И отец прибавил: "Вадим, твой прадед, дед и отец шли  
  по первому зову родины. Надеюсь, ты?.."Он не напрасно надеялся. Я ушел от книг. И ушел ведь искренне тогда...
* Чудило! - кинула Марютка, пожав плечами. — Что же, к примеру, если мой батька в пьяном виде башку об стенку разгвоздил, так и я тоже обязана бабахаться? Что-то непонятно мне такое дело.

Поручик вздохнул.

* Да... Вот этого тебе не понять. Никогда на тебе не висел этот груз. Имя, честь рода.  
  Долг... Мы этим дорожили.
* Ну?.. Так я своего батьку покойника тоже люблю крепко, а коли ж он пропойца дурной был, то я за его пятками тюпать не обязана. Послал бы прадедушку к прабабушке!

Стр. 202

Поручик криво и зло усмехнулся.

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

Так-с!.. Значит, земля напополам трескается, люди правду ищут, в кровях мучаются, а ты байбаком на лавке за печью будешь сказки читать? — Не знаю... И знать не хочу, — крикнул исступленно поручик, вскакивая на ноги. — Знаю одно — живем мы на закате земли. Верно ты сказала: "напополам трескается". Да, трескается, трещит старая сволочь! Вся опустошена, выпотрошена

Стр. 203

От этой пустоты и гибнет. Раньше была мо­лодой,, плодоносной, неизведанной, манила новыми странами, неисчислимыми богатс­твами. Кончилось. Больше открывать нече­го. Вся человеческая хитрость уходит на то, чтобы сохранить накопление, протянуть еще века, года, минутки. Техника. Мертвые числа. И мысль, обеспложенная числами, бьет­ся над вопросами истребления. Побольше истребить людей, чтоб оставшимся на дольше хватило набить животы и карманы. К черту!.. Не хочу никакой правды, кроме своей. Твои большевики, что ли, правду открыли? Живую человеческую душу ордером и пайком заменить? Довольно! Я из этого дела выпал! Больше не желаю пачкаться!

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

Марютка резко встала. Процедила, как ком колючек бросила:

Стр. 204

* Значит, мне так твои слова понимать, чтобы завалиться с тобой на пуховике спариваться, пока люди за свою правду надрываются, да конфеты жрать, когда каждая кон­фета в кровях перепачкана? Так, что ли?
* Зачем же так грубо? — тоскливо сказал поручик.
* Грубо? А тебе все по-нежненькому, с подливочкой сахарной? Нет, погоди! Ты вот большевицкую правду хаял. Знать, говоришь, не желаю. А ты ее знал когда-нибудь? Знаешь, в чем ей суть? Как потом соленым да слезами людскими пропитана?
* Не знаю, — вяло отозвался поручик. — Странно мне только, что ты, девушка, огрубела настолько, что тебя тянет идти громить, убивать с пьяными, вшивыми ордами.

Марютка уперлась ладонями в бедра. Выбросила:

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

Поручик вспыхнул, упрямо сжал тонкие губы.

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

Стр. 205

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

Поручик отшатнулся, затрясся, сжав кула­ки. Выплюнул отрывисто:

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

И скрылся в хибарке.

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

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

Стр.206

Глава девятая

ПСИХОЛОГИЯ

АКТЕРА И ЗРИТЕЛЯ.

СЦЕНИЧЕСКАЯ

АТМОСФЕРА.

ТРЕНИНГ ВОСПРИЯТИЯ

Говорят, что театр начинается с вешал­ки. Нам думается, он начинается гораз­до раньше — с того самого момента, ког­да зритель откроет входную дверь и шагнет в вестибюль. Именно здесь — начало тому ма­гическому «если бы», которое способно как

по волшебству преображать реальность и вводить зрителя в мир, созданный режиссером на сцене.

Стр. 207

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

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

Стр. 208

«Нередки случаи, — замечал Товстоно­гов, — когда явно интересный спектакль вос­принимается человеком, которому, как вам кажется, он должен был понравиться, не так, как вы ожидали. Я отношу это за счет настроя на произведение. Есть теория установки в психологии. Организму свойственно опреде­ленным образом настраиваться на окружаю­щую его действительность. И к температуре, и к внешним раздражителям человек опре­деленным образом приспосабливается всем своим психофизическим аппаратом. Это при­способление может происходить и вообража­емо». Но что же такое —- это приспособление? Как его добиться?

**Восприятие актера и зрителя.**

**Настройка восприятия.**

**Что такое атмосфера театра**

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

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

Стр. 209

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

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

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

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

Стр. 210

**вечеров», «Лису и виноград», на меня вдруг пахнуло Художественным театром. Это было очень родственно моим юношеским впечат­лениям от МХАТа. Достоинство театра, отсутствие пустоты, сценической пыли, уважение, и вместе с тем густая, знакомая мне атмосфе­ра театра — это в БДТ было. Конечно, я сра­зу понял, что хочу именно в этот театр... Мне сразу захотелось быть именно там, в завора­живающем мире его спектаклей...» [7]**

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

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

Стр. 211

**руку ему давали шарик тяжелее. Спрашивали: тяжелее? Он отвечал: тяжелее. Затем давали опять первый шарик и спрашивали: тяжелее? Он отвечал: тяжелее. Почему? Организм приспособился к тяжести и уже не ощущал разницы. Настройка организма произошла не непосредственно, а через воображение На**

**этом строится искусство. Человек, которому это от природы не свойственно, не годится к артистической деятельности. Человек, у ко­торого воображение умозрительно, не мо­жет воздействовать на других». [3]**

В другом месте Товстоногов говорит:

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

Атмосфера спектакля

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

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

Стр. 212

**окраска, непременно присутствующая в ре­шении каждого момента спектакля». На пер­вый взгляд кажется, что атмосфера—слишком размытое и абстрактное понятие, которое ни­как нельзя осуществить технически. Однако это не так. Каждый режиссер и каждый ак­тер должен владеть приемами "настройки ат­мосферы"». [3]**

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

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

Стр. 213

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

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

Стр. 214

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

**Атмосфера — не просто настроение. Это определенный градус существования актеров в данной сцене, при котором каждый харак­тер раскрывается в самой своей сути. Атмос­фера — не во внешних признаках, не в настро­ении, а в отборе предлагаемых обстоятельств. Атмосфера не существует сама по себе, она является ведущим предлагаемым обстоятельс­твом данной сцены, помогающим выявить внут­реннее существо героев. Вне этой взаимосвя­зи разговоры об атмосфере останутся об­щим местом.**

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

Стр. 215

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

Сценическая атмосфера и авторский замысел

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

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

Стр. 216

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

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

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

***Контрольные вопросы***

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

**▲ Как восприятие зависит от психологической**

**настройки?**

**▲ Что такое атмосфера?**

**▲ От чего она зависит?**

**▲ Что необходимо делать для создания верной**

**атмосферы спектакля?**

Стр.217

Тренинговое задание №16

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

***А. М. Володин.***

**ПЯТЬ ВЕЧЕРОВ.**

**Четвертый вечер**

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

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

*Из комнаты выходит Тимофеев, вскло­коченный, хмурый человек в*

*пижаме. Хо­чет взять трубку, но в это время позво­нили в дверь.*

тимофеев. Кто там?

Голос тамары. Извиняюсь. Тимофеев Михаил здесь живет?

тимофеев. Здесь.

Стр. 218

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

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

тимофеев *(неопределенно).* Александра Петровича?

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

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

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

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

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

тимофеев. Что?

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

Стр. 219

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

*Тимофеев исчез. Тамара присела на сунду­чок. Некоторое время сидит*

*одна, чопор­ная от неловкости. Тихо, по-ночному, из репродуктора*

*звучит музыка.*

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

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

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

тамара. Когда?

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

тамара. А он не обещал к вам прийти? тимофеев. Не обещал. тамара. И адрес

не оставил? тимофеев. И адрес не оставил.

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

*(Направляется к выходу. Но у двери повернулась.)*

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

Стр.

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

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

тамара. Значит, вы тоже на Подгорском комбинате работаете?

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

тамара. Ну, как же, Ильин! тимофеев. Ах, Ильин! Что ж, возможно.

та м а р А. Что значит возможно, неужели вы не знаете? Вы кем работаете?

тимофеев. Я? Главным инженером.

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

тимофеев. Что — Ильин? тамара. Он тоже в Подгорске?

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

тамара *(что-то поняла).* Так.

Стр. 221

тимофеев *(в трубку). Да,* Тимофеев... Ладно, я тебя слышу хорошо, гово­ри... Так... Порядок... Уже договори­лись... Уже!.. Глухая тетеря... Буду двадцатого, вышли машину... Все, бывай. *(Повесил трубку.)* А вы, собс­твенно, кто ему будете, жена?

v

тамара. Я? Нет, просто знакомая. тимофеев. Сочувствую. тамара. Чему же

вы сочувствуете?

тимофеев. Ладно, сейчас не время, как-нибудь на досуге.

тамара. А все-таки. Меня это интересует. Раз уж начали — договаривайте.

тимофеев. Ничегоя не начинал, не люб­лю вмешиваться в чужие дела.

тамара. Может быть, вы намекаете, что он безалаберно живет?

тимофеев. Странная вы женщина, ни на что я не намекаю.

тамара. Или вы намекаете, что он не­уравновешенный человек, вспыль­чивый,

что его даже из института исключили, так он не виноват. Это­го декана,

которому Саша тогда на­грубил, его и сейчас все студенты не любят... Ну,

хорошо, если даже

Стр. 222

тогда Саша совершил ошибку... Но он правильно говорил: «Заслуга не в

том, чтобы не делать ошибок, а в том, чтобы вовремя их исправ­лять».

тимофеев. Что же не исправил? тамара. А вы ему завидуете?

тимофеев. Чему же завидовать, любо­пытно.

тамара. А зато... А зато он талантливый! Его даже в школе называли «химик-

гуммиарабик» — такие у него бы­ли способности! И в институте не вы ему

помогали, а он вам!

тимофеев *(усмехнулся).* Помнит.

тамара. Он не хвалился, просто к слову пришлось... Теперь я понимаю, поче­му

он от меня ушел. Ничего не объ­яснил. Все-таки обидно. Обо мне совсем

не подумал. И вот я за ним бегаю. Вы скажете, что я унижаюсь. Может

быть. Но ведь я не о себе ду­маю, а о нем! Хотя так, наверно, всем кажется.

тимофеев. Ну, успокойтесь, успокойтесь, будет вам...

тамара. Я ведь, в сущности, живу одна. В будни ничего — работа у меня -

Стр. 223

интересная, ответственная, все вре­мя чувствуешь себя нужной людям. А в праздник плохо. Никуда идти не хочется. Все парами, парами, толь­ко ты одна. Один раз еду в трам­вае и думаю: «Вот бы ехать, ехать, никуда не приезжать». Представ­ляете? А дома так вдруг худо сде­лается, что вот пол натерт, и все на месте... Расшвыриваешь вещи по комнате, а потом от этого еще хуже, опять порядок наводишь. *(За­стегнула пальто.)*

тимофеев. Шея-то открыта, надует.

тамара. Ничего. Шарфик куда-то делся.

*Тимофеев снял с вешалки шарф, накинул ей на шею.*

Что вы? Зачем?

тимофеев. На память.

тамара *(возвращает).* Не

надо.

тимофеев. Подождите, я вас провожу.

тамара. Не надо.

тимофеев. Хоть адресок оставьте, что-ни­будь узнаю — зайду скажу.

тамара. Адрес простой: Восстания, двад­цать два, квартира два. Запомните? До свидания.

Стр. 224

*Тамара ушла. Тимофеев, хмурый, сидит на сундуке, закурил. Из комнаты*

*вышел Иль­ин. Смотрит на Тимофеева молча.*

Ильин. Да, забавная ситуация... тимофеев. Куда забавней.

Ильин. Помню, ранило меня — трясусь в медсанбатской машине, прижался к борту. Осколок попал в легкое, чувс­твую: чуть наклонишься — и кровь хлынет горлом. Так, думаю, долго не проживешь, гроб. И только одна мысль была в голове: если бы мне разрешили прожить еще один год. Огромный год. Миллион вот таких бесконечных минут. Что бы я успел сделать за этот год! Я бы работал по шестнадцать, по двадцать часов в сутки. Черт его знает, может быть, я сумел бы сделать что-нибудь стоя­щее!.. *(Сморщился, замотал головой.)* А ты красноречиво описал. Сво­лочь все-таки.

*Тимофеев не отвечает.*

И зачем ты, объясни ради всего свя­того, рассказал ей свою биографию? Какое ей дело до того, главный ты инженер или не главный? Да еще в Подгорске? К чему ей твой адрес? Почему ты не рассказал заодно,

Стр. 225

какая у тебя зарплата и сколько у тебя было знакомых женщин? Я тебя что просил: скажи — никого здесь нету, ничего не знаю. Простая вещь. Нет, надо же тррр... тррр... Трепло!

тимофеев. Я в жизни никому не врал. Не умею, и больше ты меня не за­ставишь!

Ильин. Не ори, стариков разбудишь.

тимофеев. Вот мой совет: беги за ней, ва­ляйся в ногах.

Ильин. Исключено. тимофеев. Почему?

Ильин. Видишь ли, есть женщины с ямоч­ками на щеках, есть без ямочек. Та­мара — единственная женщина в мире с ямочкой на одной щеке.

тимофеев. Не балагань.

Ильин. Понимаешь, я ей наврал. Бряк-нул, что я главный инженер. Ну, зна­ешь, я ведь раньше в ее глазах был этакий Менделеев, не стоит, думаю, разочаровывать. Потом смотрю -дело-то серьезней, чем я предпола­гал. Рано или поздно карты придет­ся раскрыть. Что делать? Сознаться. А позор? Пускай лучше думает, что я этакий отчаянный, безрассудный,

Стр. 226

ну, непрактичный — это женщины прощают. Надоело, говорю, все это,

махнем куда-нибудь к дьяволу на Се­вер... Вот, если бы она согласилась, я бы

и взял ее к себе, а потом бы как-нибудь обошлось. Так нет, сна­чала ей

надо выяснить, рассудить, вникнуть во все обстоятельства мо­ей жизни. А я

не хочу, чтобы она вни­кала! Я имею право жить, как мне нравится, и ни

перед кем не отчи­тываться. В том числе и перед то­бой. Обличитель! Из

высших сооб­ражений плюнул женщине в душу. Гордись! И вообще ты

мне надоел, я от тебя ухожу.

тимофеев. Куда же ты сейчас пойдешь - ночь!

Ильин. Не погибну. *(Надел пальто, ушел.)*

***А. Вампилов.***

**ПРОШЛЫМ ЛЕТОМ В ЧУЛИМСКЕ.**

**Действие первое. Утро**

Летнее утро в таежном райцентре. Ста­рый деревянный дом с высоким крыльцом, верандой и мезонином. За домом

Стр. 227

возвышается одинокая береза, дальше видна соп­ка, внизу покрытая елью, выше — сосной и лиственницей. На веранду дома выходят три окна и дверь, на которой прибита вы­веска "Чайная". Перед мезонином неболь­шой балкончик, и дверь на него чуть приот­крыта, внизу окна закрыты ставнями. На од­ной из ставен висит бумажка, должно быть, распорядок работы чайной. Здесь же, на веранде, стоит несколько новеньких ме­таллических столов и стульев. Слева от до­ма — калитка и скамейка, а дальше высо­кие ворота. Начинаясь за воротами, вверх к дверям мезонина ведет лестница с перила­ми. На карнизах, оконных наличниках, став­нях, воротах — всюду ажурная резьба. На­половину обитая, обшарпанная, черная от времени, резьба эта все еще придает до­му нарядный вид. Перед домом — дере­вянный тротуар и такой же старый, как дом (ограда его тоже отделана резьбой), пали­садник с кустами смородины по краям, с травой и цветами посередине. Простень­кие бледно-розовые цветы растут прямо в траве, редко и беспорядочно, как в ле­су. Палисадник расположен так, что для посетителей, направляющихся в чайную с правой стороны улицы, он выглядит неко­торым препятствием, преодолеть которое должно, обойдя его по тротуару, огибаю­щему здесь половину ограды

Стр. 228

палисадника. Труд этот невелик — в обход шагов де­сяток, не более того, но по укоренившей­ся здесь привычке посетители, не утруждая себя "лишним шагом", ходят прямо через палисадник. Следствием этой манеры яв­ляется неприглядный вид всего фасада: с одной стороны из ограды выбито две до­ски, кусты смородины обломаны, трава и цветы помяты, а калитка палисадника, ко­торая выходит прямо к крыльцу чайной, распахнута и болтается косо на одной пет­ле. У крыльца на веранде лежит человек. Устроился он в углу, незаметно. Из-под те­логрейки чуть торчат кирзовые сапоги — вот и все. Сразу и не разглядишь, что это человек. Первоначальная тишина и непод­вижность картины нарушаются лаем собак где-то по соседству и отдаленным гудением мотора. Потом щелкает заложка большой калитки и появляется Валентина. Валенти­не не более восемнадцати лет, она сред­него роста, стройна, миловидна. На ней ситцевое летнее платье, недорогие туфли на босу ногу. Причесана просто. Валенти­на направляется в чайную, но на крыльце неожиданно останавливается и, обернув­шись, осматривает палисадник. Бегом — так же как и поднялась — спускается с крыль­ца. Она проходит в палисадник, поднимает с земли вынутые из ограды доски, водворя­ет их на место, потом кое-где расправляет

Стр. 229

траву и принимается чинить калитку. Но тут калитка срывается *с* петли и хлопает о зем­лю. При этом человек, спящий на веранде и ранее Валентиной не замеченный, неожи­данно и довольно проворно поднимается на ноги. Валентина слегка вскрикивает от испу­га. Перед Валентиной стоит старик невысо­кого роста, сухой, чуть сгорбленный. Он узкоглаз, лицо у него темное, что называется, прокопченное, волосы седые и нестриже­ные. В руках он держит свою телогрейку, а рядом с ним лежит вещевой мешок, кото­рый он, очевидно, подкладывает под голо­ву. Его фамилия Еремеев.

ЕРЕМЕЕВ. Ты почему?

Валентина молчит. Испуг еще не прошел, и она смотрит на Еремеева

широко рас­крытыми глазами.

Почему? Зачем кричать?

Валентина. Ой, как вы меня напугали...

Еремеев. Напугал?.. Почему напугал? Я нестрашный.

Валентина. Нет, вы страшный, если не­ожиданно... (Улыбается.) Извини­те,

конечно...

Еремеев (улыбается). Зачем бояться? Зверя надо бояться, человека не на­до

бояться.

Стр. 230

Валентина . Уже не боюсь... *(Снова возит­ся с калиткой.)* Помогите, пожалуй­ста.

*Еремеев спускается с крыльца.*

Подержите мне ее... Вот так... Вдво­ем они наладили калитку. Ну вот, большое вам спасибо... Я вас разбу­дила?

еремеев *(кивает).* Разбудила. *(Кашля­ет.)*

валентина *(поднимается на крыльцо).* Как же вы здесь спали?.. Холодно же. Да и жестко, наверно... Посту­чались бы.

еремеев. Зачем стучаться? Зимой надо стучаться... Ты Афанасия знаешь?

валентина. Афанасия?.. А вы к нему? *Еремеев быстро кивает.*

Так он сейчас придет. Сюда.

еремеев. Сюда?

валентина. Должен прийти. Он сейчас здесь работает, чайную ремонти­рует... Да вы лучше к нему сходите. Вон их дом *(показывает),* два ок­на... Знаете?

еремеев. Сейчас придет — тут его подожду.

Стр. 231

валентина. Как хотите... *(Ключом от­крывает дверь чайной.)* Да вы са­дитесь,

чего зря стоять. Присажи­вайтесь.

*В это время с громким стуком распахива­ется дверь на балкончике мезонина. Вален­тина, которая в это мгновение заходит в помещение чайной, на секунду замирает на пороге. На балкончике мезонина появ­ляется Пашкина. Прищурясь, она смотрит на улицу. Кошкиной двадцать восемь лет, не меньше, но и не больше. Она привлека­тельна. Недлинные прямые волосы, до се­го момента непричесанные. Чуть близору­ка и впоследствии появится в очках. Сейчас она босая, в домашнем халате.*

кашкина *(негромко).* Ну вот... День будет отличный — опять...

*Валентина исчезает в помещении чайной и поспешно закрывает за собой дверь. Ере­меев присел на стул, сидит неподвижно.*

Послушай, почему мне так не везет? *(Обращается к кому-то находяще­муся в*

*комнате, но говорит, не обо­рачиваясь, глядя на улицу.)* В мае здесь стояла

замечательная погода, помнишь? Так вот. Я ухожу в отпуск — начинается

дождь. Приезжаю в го­род — там идет дождь. Еду к тетке,

Стр. 232

ну, думаю, наконец позагораю. Заяв­ляюсь — и там дождь. А за день до моего приезда было солнце. *(Расче­сывает волосы.)* Возвращаюсь сю­да, выхожу на работу, и вот пожа­луйста: прекрасные деньки. Ужас ка­кой-то... *(Приостанавливает руку с расческой.)* Послушай. Ты ждал меня хоть немного?.. Или вовсе не ждал? *(Мгновение ждет ответа, потом продолжает расчесывать волосы, усмехается.)* Ладно, можешь не от­вечать. Не затрудняй себя. Это я так спросила, от нечего делать... А все же денек сегодня будет чудесный. Послушай-ка! Идем сегодня на тан­цы... А почему бы и не пойти?.. Ну да, сейчас ты скажешь, что это безумие, что для танцев ты уже устарел, — я уже знаю, что ты скажешь... Что?.. Молчишь. Значит, все правильно... Ну ладно, я ведь только предлагаю... Заварить тебе чаю?.. *(Ждет отве­та, потом оборачивается.)* Чаю те­бе заварить?.. Неужели уснул?.. Ус­пел уже... *(Помолчав.)* Ну и спи. *(Не без горечи.)* Спать — на это ты спо­собен. Это единственное, что тебе еще не надоело... Ну и ладно. Ну и спи себе. *(Уходит с балкончика.)*

Стр. 233

*С правой стороны улицы появляется Мечеткин. Ему около сорока лет. Он в новом сером костюме, в потешной зеленой шля­пе, при галстуке. Держится он до стран­ности напряженно, явно напуская на се­бя начальственную строгость, руководя­щую озабоченность. Старается говорить низким голосом, но часто срывается на природный фальцет. Он приближается к ограде, вынимает из нее одну доску, пы­тается протиснуться, но безуспешно — мужчина он, что называется, в теле. Вы­нимает другую доску и проходит через па­лисадник, оставляя за собой открытую калитку. При его появлении Еремеев под­нимается и собирает свою постель: скла­дывает в мешок телогрейку.*

Мечеткин. Что такое?.. *(Строго.)* Ты что тут делаешь?

*Еремеев молчит,*

А?.. Спал, что ли?

еремеев *(кивает головой, улыбается).* Отдыхал маленько.

Мечеткин. Отдыхал, значит?.. *(Язвитель­но.)* Ну и как ты отдохнул?

еремеев *(простодушно).* Хорошо отдохнул.

мечеткин. Так, так... Ну, а кто тебе разре­шил?.. А?.. Я вопрос задаю, кто тебе

Стр. 234

разрешил здесь спать?.. *(Стучит в дверь.)*

*Еремеев молчит. Валентина появляется на пороге. На ней белый фартук.*

*(Приподнял свою шляпу, заговорил любезно.)* Работникам общепита...

мечеткин. Доброе утро.

мечеткин. Ну и как оно... Как дела? Как настроение?

валентина. Спасибо, хорошо.

мечеткин. Впечатление производите по­ложительное...

валентина (смеется). Неужели?

мечеткин. Определенно, определен­но...

валентина. Вы, Иннокентий Степанович, я гляжу, сегодня в хорошем настроении...

мечеткин. А где же буфетчица? Еще не пришла? *(Смотрит на часы.)* Опять она задерживается.

валентина. Не волнуйтесь, сейчас при­дет. Садитесь, обождите минутку...

*(Исчезает.)*

Мечеткин *(прошелся по веранде).* Так, так... А ведь ты мне так и не ответил. Кто

Стр. 235

разрешил тебе здесь спать?.. А? Гос­тиница тут, что ли?

еремеев. Ночью пришел, из тайги при­шел...

М ечетк и н. Видать, что из тайги... А зачем? По какому поводу?

еремеев. По делу пришел.

мечеткин. По делу, говоришь?.. Знаем мы ваши дела. Налижетесь, пони­

маете ли, и все дела. А пришел, так иди в гостиницу. На *общем*

основании.

еремеев. Зачем в гостиницу. У меня друг есть. Афанасий. Будить его не стал.

*Появляется Хороших, женщина лет соро­ка пяти. Она моложава на вид, энергична, в движениях смела и размашиста. Одета щеголевато.*

мечеткин *(Еремееву).* Будить не стал, ска­жи какой стеснительный. А в

общественном месте валяться нестеснительный?.. Вот друг, понимаете.

хороших *(Мечеткину). Дай* пройти. Че­го опять разоряешься? *(Еремееву.)* Никак

Илья?

еремеев. Илья, илья-хороших. Здравствуй-ка, Илья!

Стр. 236

еремеев. Здравствуйте, здравствуйте!

хороших *(проходит в помещение чай­ной, на пороге).* Здравствуй, Вален­тина.

мечеткин *(разглядывает свои часы).* Так, так...

*Хороших появляется и открывает став­ни одного из трех окон. В этом*

*окне ока­зывается витрина буфета, весы, бутыл­ки на полке и прочее.*

Между прочим, уже десять девятого.

хороших. Ну и что?

мечеткин. Опаздываете, Анна Васильев­на. Раньше вставать надо.

хорош. Тебя я не спросила. *(Исчезает за дверью. Тут же появляется в бу­фете за*

*окном. Еремееву.) Давнень­ко* ты здесь не заявлялся.

еремеев. Давно, давно.

мечеткин *(Хороших).* Имейте в виду,дис­циплина у нас для всех существует.

Положение общее.

Хорош. Да отстань ты, дай с человеком поговорить.

мечеткин. Смотрите, Анна Васильевна. Вы ведь не в первый раз, вы

Стр. 237

систематически задерживаетесь, так что имейте в виду... Мне две

яичницы, простоквашу, хлеб и стакан чаю... Имейте в виду, на вас и так

сигналы поступают...

хороших. Да иди ты со своими *сигнала­ми.* Ты лучше скажи мне, когда ты

женишься.

мечеткий. То есть?.. Что вы этим хотите сказать?

хороших. А то сказать, что давно тебе по­ра. Уж я жду, жду...

М е ч етк и н. Гм... А ваше-то, между прочим, какое до этого дело?

хорош. Да как же. Женился бы, так, сла­ва богу, сюда перестал бы ходить. Дома бы питался. Вот бы удружил так удружил. Зато жене твоей я бы не позавидовала.

мечеткин. Анна Васильевна!.. Вы забы­ваетесь, между прочим.

хороших *(пишет на бумажке. Громко).* Валентина! Две яичницы! *(Подает*

*Мечеткину хлеб и талоны.)* Ешь да помолчи немного. *(Еремееву.) А ты,* Илья?

Завтракать будешь?

еремеев. Спасибо, спасибо.

**Тренинговое задание №17**

Это Тренинговое упражнение предлагал своим ученикам Михаил Чехов. Оно так и на­зывается — «тренинг атмосферы».

**Тренинг атмосферы**

Представьте себе пространство вокруг вас наполненным атмосферой (как оно мо­жет быть наполнено светом или запахом). Представляйте вначале простые, спокой­ные атмосферы, например: уют, благого­вение, одиночество, предчувствие (радост­ное или печальное) и т.п. не прибегайте ни к каким отвлекающим ваше внимание во­ображаемым обстоятельствам, якобы соз­дающим данную атмосферу. Представляй­те себе непосредственно то или иное чувс­тво разлитым вне вас в вашем окружении. Продолжайте это с целым рядом различ­ных атмосфер. Выберите одну атмосферу. Сделайте легкое движение рукой в гармо­нии с окружающей вас атмосферой. Пов­торяйте это простое движение, пока вы не почувствуете: ваша рука пронизана атмос­ферой и в движении своем выражает и от­ражает ее.

Перейдите к более сложным движениям: встаньте, сядьте, лягте, возьмите предмет, положите его и т.п. Добивайтесь тех же ре­зультатов, что и в предыдущем случае.

Стр. 239

Произнесите одно слово (сначала без движения) в созданной вами атмосфере. Следите за тем, чтобы оно прозвучало в гар­монии с ней. Произнесите короткую фразу в определенной атмосфере. Соедините эту фразу с соответствующим ей простым дви­жением. Проделайте это упражнение в раз­личных атмосферах.

Снова проделайте все вариации описан­ного выше упражнения с такими атмосфе­рами, как экстаз, отчаяние, паника, нена­висть, пламенная любовь и т.п. перейдите к следующему варианту упражнения. Ок­ружите себя атмосферой. Вживитесь в нее. Найдите простое движение, органически вытекающее из атмосферы. Проделайте его несколько раз. Перейдите к более сложно­му движению, исходя из той же атмосфе­ры. Выполните простое бытовое действие. Присоедините к нему слова. Сделайте их более сложными и продолжайте упражне­ние, пока оно не примет вид законченной импровизации.

Создайте вокруг себя атмосферу и, по­быв в ней некоторое время, вызовите в сво­ей памяти соответствующие ей образы из жизни. Атмосфера душевного холода, на­пример, может вызвать образ официально­го учреждения и т.п.

Читайте пьесы и литературные произве­дения, интуитивно (не рассудочно)

Стр. 240

определяя атмосферы, сменяющие одна другую. Создайте мысленно "партитуру" следующих одна за другой атмосфер.

Вживаясь в различные атмосферы, ста­райтесь осознать динамику, волю каждой из них. Начните двигаться в гармонии с этой ди­намикой. Постепенно усложняя ваши дви­жения, перейдите к импровизации.

Если вы упражняетесь не один, делайте импровизации двоякого рода:

1. Все участники, охваченные определенной атмосферой, живут индивидуальными  
   чувствами, родственными атмосфере.
2. Один из участников живет чувствами, противоположными общей атмосфере.

С группой партнеров приготовьте не­большой отрывок. При работе над ним ста­райтесь исходить из атмосферы не только в игре, но и в выборе мизансцен. Обсудите с партнерами возможные декорации, свет и сценические эффекты, соответствующие атмосфере отрывка.

Старайтесь в повседневной жизни заме­чать атмосферы, в сферу которых вы вступа­ете. Слушайте их, как музыку. [11]

Стр. 241

Глава десятая

ОБНАРУЖЕНИЕ

ФИЗИЧЕСКОГО

ДЕЙСТВИЯ.

ТУАЛЕТ АКТЕРА.

ТРЕНИНГ ФИЗИЧЕСКОГО

ДЕЙСТВИЯ

В последнем тренинговом задании состо­ялся переход от тренинга интеллекту­ального к тренингу физическому. На­верняка это было не так-то просто. Человек устроен так, что умственно-эмоциональная

Стр. 242

сфера откликается на предлагаемые обсто­ятельства быстрее, чем тело. Одно дело — почувствовать атмосферу, придумать «роман жизни» для персонажа, даже понять его мо­тивацию, и совсем другое — начать действо­вать.

«Самое трудное в нашей профессии — пе­ревести язык эмоций и чувств на язык дейс­твия. Этот процесс может осуществиться тог­да, когда ваше воображение натренирова­но». — говорил об этом Товстоногов.

**Задача режиссера в процессе поиска вер­ного действия становится чрезвычайно слож­ной. Необходима огромная педагогическая точность в работе режиссера, чтобы весь комплекс интеллектуального и психологи­ческого, всю глубину образа раскрыть че­рез простейшее, элементарное выражение, направленное к конкретному результату. Роль актера в этом процессе становится необычай­но активной, потому что «разведка действием» требует участия в работе всего его психофи­зического аппарата.**

**Внутренняя глубина, идейность и эмоцио­нальная заразительность могут быть обнару­жены только тогда, когда для каждого данного случая будет найдено то единственно верное физическое действие, которое действитель­но может «взорвать» изнутри данный кусок, всю пьесу, чтобы полнее выразить авторский замысел. [5]**

**Стр. 243**

В обнаружении физического действия ак­теру может помочь метод действенного ана­лиза, предложенный Станиславским.

**«Благодаря методу действенного анализа, -утверждал Товстоногов,—мы имеем возмож­ность на самом первом этапе работы перехо­дить, так сказать, к «разведке телом». Важно руками, ногами, спиной, всем своим физичес­ким существом внедряться в пьесу и разведы­вать ее. Вот в чем сила метода. Здесь нужно с ролью в руках во что бы то ни стало добивать­ся конечного результата, и надо разобраться в том, что происходит в пьесе. Читая пьесу по ролям, не следует искать интонационную ок­раску той или иной фразы, а нужно раскрыть действенную основу роли. С самого начала должна производиться «разведка телом» че­рез действие». [8]**

Что такое верное физическое действие

В основу метода Станиславского легло то положение, что всякое действие есть акт пси­хофизический. Любое движение тела (даже неосознанное, произведенное машинально, автоматически) имеет две природы — психи­ческую и физическую. Эти две природы

Стр. 244

неразрывно связаны друг с другом. Когда речь идет об обыденной жизни, в которой чело-пек чувствует себя естественно, когда ему не нужно приспосабливаться к искусственно созданным условным обстоятельствам, эти две природы разъединять нет нужды. Но в условиях сцены, где все неестественно, ненату­рально — от бутафорских аксессуаров до чу­жих слов текста роли — разделение это имеет большой практический смысл. Каковы могут быть физические действия на сцене? Точно такими же, каковы они и в жизни. Кроме сто­яния, ходьбы, бега, танца, актер может про­изводить на сцене все виды физической рабо­ты; бытовые действия — одеваться, умывать­ся, причесываться, накрывать на стол и т. д. К физическим действиям также относятся и такие, которые человек совершает по отно­шению к другому человеку: объятия, оттал­кивание, ласка, поцелуй, драка и проч. Пси­хические действия — те, которые призваны воздействовать на психику (чувства, созна­ние, волю) человека. Объектом воздействия здесь будет сознание самого человека либо же сто партнера. Верное физическое действие - то, которое точно соответствует своей психи­ческой природе.

Вот почему актера, прежде всего, должна интересовать психическая природа всякого действия. А психика напрямую зависит от тех

Стр. 245

обстоятельств, в которых находится человек. На нее воздействуют обстоятельства большо­го, среднего и малого круга. А эти обстоятель­ства для каждого человека разные. Потому и психофизические действия будут в одних и тех же условиях разные для разных людей. Б. Е. Захава писал:

**«Там, где один будет подтрунивать, другой станет утешать; там, где один похвалит, дру­гой начнет бранить; там, где один будет тре­бовать и угрожать, другой попросит, там, где один удержит себя от чересчур поспешного поступка и скроет свои чувства, другой, на­оборот, даст волю своему желанию и во всем признается. Это сочетание простого психи­ческого действия с теми обстоятельствами, при наличии которых оно осуществляется, и решает, в сущности говоря, проблему сцени­ческого образа. Последовательно выполняя верно найденные физические или простые психические действия в предлагаемых пье­сой обстоятельствах, актер и создает основу заданного ему образа». [13]**

Психика, сложившаяся под влиянием всех кругов обстоятельств, определяет тип и ха­рактер физического действия. Однако верно и обратное: физическое действие также мо­жет влиять на психику. Например: муж чита­ет газету, жена на кухне готовит обед. В ком­нате работает телевизор: идет любимый

Стр. 246

сериал жены. Звук его отвлекает мужа, он встает и делает тише. Жена выходит из кухни и дела­ет громче, потому что ей не слышны диалоги. Муж снова делает тише. Жена снова выходит и делает громче. Так повторяется несколько раз, пока ситуация не становится напряжен­ной и не выливается в открытый конфликт. Совершенно ясно: физические действия, совершаемые мужем и женой в начале и в кон­це, будут иметь абсолютно разную психичес­кую природу.

Бывает и так, что разные психические и физические процессы протекают одновре­менно. Например: мать готовит ужин и в то же время делает ребенку выговор за плохое поведение в школе. Понятно, что раздражен-I юе состояние матери отразится на приготов­лении ужина. Она может ронять утварь, не­сколько раз посолить суп и проч. При этом физическое действие будет влиять на пси­хику: раздражение от того, что готовка идет вкривь и вкось, будет наслаиваться на раздра­жение по поводу школьных бед ребенка. В ре­зультате мать может настолько выйти из се­бя, что может дать оплеуху ребенку, хотя, ког­да она только начала выговаривать, она вовсе не собиралась этого делать. Как видим, пси­хика и физика действительно связаны между собой, и понимание этого может сильно об­легчить актерскую задачу.

Стр. 247

Туалет актера

Для того чтобы сразу, *не* задумываясь на­ходить верное физическое действие в пред­лагаемых обстоятельствах, актеру нужно пос­тоянно тренироваться в выполнении самых простых действий в определенных психиче­ских состояниях. Этот тренинг должен быть ежедневным; ему нужно посвящать всего не­сколько минут; однако повторять его надо до­статочно часто. Перед завтраком, перед вы­ходом из дома, на прогулке, перед занятием в институте, перед репетицией в театре. Та­кой короткий тренинг называется ежеднев­ным туалетом актера.

Туалет актера — это комплекс упражне­ний, благодаря которому развивается сен­сорная система, то есть, органы чувств. С помощью несложных физических дейс­твий актеры постигают сложный мир внут­ренней психотехники человека. Туалет ак­тера предназначен для того чтобы чувства и действия не подделывались актером, а ес­тественно рождались из самой глубины его подсознания. Цель тренинга заключается в том, чтобы освободить тело и психику, при­учить их действовать естественно в любых обстоятельствах, в том числе и в искусст­венно созданных условиях сцены, в услови­ях публичности.

Стр. 248

Впервые термин «туалет актера» (или «ту­алет артиста») был предложен К. С. Стани­славским в книге «Работа актера над собой».

«Туалет артиста»... это ежедневные уп­ражнения, которые проделываются дома и перед началом занятий в школе для разви­тия и поддержания внутренней творческой техники. Эти упражнения являются квинтэс­сенцией тех приемов, которые подготовля­ют правильное сценическое самочувствие.

Все его составные части/которые мы на­зываем «элементами», ежедневно просмат­риваются и выверяются при «туалете ар­тиста». Сейчас, при демонстрации этих уп­ражнений, вы узнаете и поймете, из каких частей составляется правильное сценичес­кое самочувствие. Вы увидите и технические приемы, с помощью которых оно развива­ется.

Чтоб избежать лекций, мы покажем вам на примере, когда и как начинается процесс нашего творчества.

преподаватель. Ильинский и [Тузиков]. Пройдите вдвоем из самой задней кулисы, где вы сидите, сюда, на аван­сцену.

*Они проходят, останавливаются на аван­сцене, не понимая, что им дальше делать, и удивленно смотрят на преподавателя.*

Стр. 249

- Что это было, искусство, творчес­тво?

— Какое же тут творчество? Мы прос­то прошли, как в жизни.

преподаватель. Хорошо. Идите назад и повторите тот же проход, но толь­ко

я ввожу вам одно «если б» и го­ворю: «если б сегодня, здесь, сей­

час был не пол сцены, а речка, что бы вы сделали?»

*Оба, по принципу беспредметных дей­ствий, якобы засучили панталоны, сняли обувь, носки и пошли по холодной воде из задней кулисы на авансцену. Придя туда, они воображаемыми платками отерли мокрые ноги и обулись.* [1]

Ежедневный туалет актера помогает овла­деть простым физическим действием и спо­собствует рождению верного психического самочувствия.

И. Малочевская пишет:

**«По словам Станиславского, упражнения на память физических действий и ощущений— гаммы нашего искусства, необходимы также, как вокализы — певцам, экзерсисы—танцов­щикам, потому что они тренируют все эле­менты системы. В этом заключена их сила. Упражнения — путь самопознания. Здесь**

Стр. 251

**нельзя ничего показывать, имитировать; необ­ходимо подлинно исследовать явление. Раз­рушив привычный автоматизм жизни, нужно, к примеру, проанализировать, как ведут се­бя мышцы человеческого тела, когда холодно или жарко; создавая цепь препятствий, «при­дираясь» к предметам (они, разумеется, во­ображаемые), — изучить их досконально, во всех подробностях, чтобы заново научиться совершать самые простые физические дейс­твия. А затем упорным трудом (как говорил Станиславский, с помощью тренинга и муш­тры!) добиться автоматизма действий с во­ображаемыми предметами. «Нужно трудное сделать легким, легкое—привычным, привыч­ное — красивым, красивое — прекрасным» — так можно описать принцип овладения этим упражнением. Все самое сложное создает­ся через самое простое». [10]**

На основе упражнений «Туалета актера» делается множество этюдов и импровиза­ций - индивидуальных и групповых. Речь об этом пойдет в следующей главе, а пока что мы предлагаем вам группу упражнений из ежедневного «Туалета актера».

***Контрольные вопросы***

▲ Что такое физическое и психическое дейс­твие?

▲ Охарактеризуйте каждое из них.

▲ Как влияют друг на друга физическое и психическое действие?

Стр. 251

**▲** Что такое верное физическое действие? Ка­ким образом можно его обнаружить?

▲ Что такое туалет актера, и для чего он ну­жен?

**Тренинговое задание №18**

Выполняйте предложенные" упражнения несколько раз в день, ежедневно. Запоминай­те свои ощущения и записывайте их в днев­ник.

**Упражнение 1.**

Поднимите и опустите руку. Теперь про­делайте то же самое, только с определенным чувством:

• с чувством осторожности,

•с чувством беспокойства,

• с чувством радости, прилива сил,

• с чувством упадка сил, уныния.

Придумайте к каждому чувству обстоя­тельства, которые бы оправдывали ваше на­строение и этот жест.

**Упражнение 2.**

Произведите какое-либо привычное дейс­твие: возьмите со стола книгу, откройте или

Стр. 252

закройте форточку, встаньте, сядьте, пройди­тесь по комнате, поприседайте, попрыгайте. А теперь повторите все эти действия, только с чувством радости, скорби, уныния, весе­лья, эйфории, задумчивости, раздражитель­ности...

**Упражнение 3.**

Возьмите стул и перенесите его на другое место. Теперь сделайте это так, будто:

• об этом вас попросил любимый человек, •ф- об этом вас попросил нелюбимый

человек,

• у вас вечеринка, и вы освобождаете про­странство для танцев,

• У вас похороны: сейчас привезут гроб с по­койником, и нужно освободить место для него,

• вы красуетесь перед дамами.

**Упражнение 4.**

Сядьте на диван. А теперь встаньте и сади­тесь снова — со следующими условиями:

• чтобы отдохнуть,

• чтобы спрятаться, притаиться, стать незаметным,

Стр. 253

• чтобы подслушать, что делается в соседней

комнате,

• чтобы посмотреть в окно,

• чтобы выпить рюмку коньяку,

• чтобы почитать книжку,

• чтобы поговорить с пришедшим к вам че­ловеком.

**Упражнение 5.**

Придумайте цель для следующих дейс­твий:

• посмотреть в окно,

• открыть дверь,

• взять книгу.

**Упражнение 6.**

Войдите в дверь, чтобы:

• чтобы повидать близких и друзей,

• чтоб познакомиться и представиться незнакомым,

• чтоб уединиться,

• чтоб скрыться от неприятной встречи,

• чтоб удивить и обрадовать неожиданным

Стр. 254

• чтоб испугать,

• чтоб незаметно посмотреть,

• что делается в комнате,

• чтоб встретить любимую женщину или дру­га,

• чтоб впустить неприятного или опасного человека (врага, злодея, неизвестного,

который стучится),

• чтоб понять, есть ли кто-нибудь за дверью или нет.

**Упражнение 7.**

Поднимите платок с пола:

• чтоб показать свое превосходство,

• чтоб дать понять свою обиду,

• чтоб снискать к себе благоволение, •

• чтоб подлизаться,

• чтоб, по возможности, не обратить на себя внимания,

• чтоб, напротив, показаться всем, обратить на себя внимание,

• чтоб показать свою близость, интимность, запанибратство,

• чтоб рассмешить, развеселить, оживить об­щество своим появлением,

Стр. 255

• чтоб выразить свое молчаливое соболезно­вание,

• чтоб поскорее перейти к делу.

**Упражнение 8.**

Придумайте чувства и цели для следую­щих действий:

• писать письмо,

• накрывать на стол,

• жарить яичницу,

• пить чай,

• шить платье,

• строить дом.

**Упражнение 9.**

Одевайтесь, так, будто бы:

• в воскресный день вы идете на прогулку,

• вы опаздываете на свидание, работу, похо­роны,

• вы собираетесь в театр,

• позвонили в дверь, а вы не одеты,

• вы почувствовали толчки землетрясения.

Стр. 256

**Упражнение 10.**

Снимайте пальто. Вот задание Станислав­ского на это простейшее действие:

• Снимаю пальто: только что лишился места.

• Снимаю пальто в передней моего началь­ника.

• Снимаю пальто, ищу, куда бы его повесить. Оно дорогое, давно мечтал сшить себе

та­кое, но у приятеля, в грязной квартире, куда я пришел, повесить некуда, всюду

пыль.

• Снимаю пальто: пришел на именины своей возлюбленной и принес букет.

• Снимаю пальто: приехал приглашать знаме­нитость участвовать в концерте.

Действуя в заданных обстоятельствах, уточните их, углубите. Следите, не рвется ли цепочка видений, подкрепляет ли она ваши простейшие физические действия?

Запишите свои ощущения в дневник.

**Тренинговое задание № 19**

1) прочтите следующий отрывок из пьесы Вс. Вишневского «Оптимистическая траге­дия». Постарайтесь найти физическое дейс­твие для каждого из персонажей. Повторите это действие. Запишите свои ощущения.

Стр. 257

2) Подумайте, кого бы из действующих лиц мог­ли бы сыграть вы сами. «Назначьте» на роли остальных персонажей известных актеров -тех, кто, по вашему мнению, подходит к той или иной роли больше всего. Перечитывая сцену, проиграйте ее в воображении — с инто­нациями, характерными для каждого актера. Поставьте перед каждым актером ряд задач:

• ярче выразить ту или иную черту характера,

• усилить или ослабить интонацию, чувство,

• сыграть сдержанно, спокойно,

• сыграть бурно, эмоционально,

• ускорить или замедлить темп сцены.

Наблюдайте за изменениями, которые произойдут в этой воображаемой игре актеров под влиянием ваших заданий.

Повторяйте это упражнение каждый день в течение недели. Как изменилась сцена по сравнению с первым разом? Результаты запишите в дневник.

***Вс. Вишневский.***

**ОПТИМИСТИЧЕСКАЯ ТРАГЕДИЯ.**

**Сцена из первого акта.**

вожак. Почему шум?

Сиплый *(помощник Вожака).* Отвечать!

Стр. 258

алексей. К нам назначен комиссар.

вожак. Чего же горло дерёшь? От какой партии?

алексей. Правительственной. Большеви­ков.

вожак. Привыкнет. Воспитаем.

*К напряжённо молчащей толпе мужчин откуда-то подходит женщина. Её появ­ление кажется странным, невозможным, нарушающим давние понятия. Кажет­ся, что от первых же вопросов, задан­ных грубыми голосами, с этой женщи­ной произойдёт что-то непоправимое. Её разглядывают, но не удостаивают вопросом.*

Алексей. Я бы советовал этого комиссара...

вожак. Я бы советовал мне не совето­вать!

*Пауза.*

Кричишь лишнее.

*Женщина, поняв, кто в этой толпе явля­ется первым, подходит к нему и подаёт ему бумагу. Вожак читает. Он присталь­но глядит на женщину и снова читает.*

Так вы к нам комиссаром?

*Женщина кивком дает понять, что этот вопрос ясен и обсуждать его не стоит.*

Стр. 259

*Кто-то, оправившись от столбняка, изумлённо открывает рот.*

Голос. Н-ну...

*Вожак медленно закрывает ему рот ру­кой.*

вожак. Вы социал-демократ, больше­вик?

женщина.Да.

вожак. Давно? женщина. С шестнадцатого года.

вожак. Ну, будем жить. Устраивайтесь, действуйте... *(Приближающимся*

*матросам).* А ну, не мешать!

*Люди медленно уходят, поворачивая го­ловы и оглядывая женщину.*

Может, кого... помочь... вещи?

рябой. Носильщики отменены.

женщина. Я сама.

*Она остаётся одна. Тишина. Удивление. У входа новый человек. Он слишком ти­пичен, чтобы не узнать в нём царского морского офицера. Он несколько удивлён, не понимает, что произошло. Он видит женщину и предлагает ей свои услуги.*

офицер. Вы позволите, я помогу? *(Вно­сит небольшой багаж, желая*

Стр. 260

*узнать, каким образом, откуда и как попала сюда эта женщина. Пони­зив голос).* Вы к кому-нибудь из офи­церов этого бывшего корабля?

женщина. Я...

офицер *(кланяясь).* Лейтенант Беринг. *(Немного интимно и удивлённо.)*

Назначен сюда командиром. *(Сни­мает фуражку, чтоб поцеловать руку,*

*которую скорее берёт сам, чем получает.)*

женщина. Я комиссар, назначенный к вам. Старые привычки забудьте.

*Она говорит подчиняющее просто. Ни неожиданность, ни неловкость*

*не сму­щают офицера. Он спокойно выпрямля­ется, надевает фуражку и,*

*отдавая го­раздо больше по привычке, чем по жела­нию, честь, говорит*

*голосом, бесконечно далёким от тёплого, светского, кото­рым он начал*

*разговор.*

офицер. Для исполнения предписанных мне служебных обязанностей при­был.

Военный моряк Беринг.

*Оба они поворачиваются, потому что где-то в глубине возникает шум и угро­жающий гул. Пятясь с пуккой в руке, от­ступает перед кем-то маленький финн!*

Стр. 261

*Он сдавленно говорит теснящим его, но пока невидимым людям.*

ваинонен. Не сметь... Не сметь... *(Указы­вая на женщину.)* Тебе и эту надо? Сатана...

*На него надвигаются двое — Балтийско­го флота матрос первой статьи Алексей и его сообщник, тяжёлый парень. Почти беззвучно, глазами и губами, они хотят укротить финна. Он сжавшись и прикры­вая женщину, стоит с ножом. На него на­ступают.*

вайнонен. Так не оставим!

*И финн кинулся за подмогой. Женщина на­сторожилась.*

офицер. Какие-нибудь ваши полити­ческие дела? Я могу быть свобод­ным?

*Алексей не обращает внимания на офице­ра. Это слишком незначительная величи­на для него. Он подходит к женщине.*

алексей. Давайте, товарищ, женимся. Отчего вы удивляетесь? Любовь — дело в высшей степени почтенное. Продолжим наш род и побезумству­ем малую толику.

офицер. Что здесь происходит? *(Матро­су).* Послушайте, вы!..

Стр. 262

комиссар. Идите, товарищ командир. Мы здесь поговорим сами. Товарищ

интересуется вопросом о браке.

*Подчиняясь и переставая понимать, быв­ший офицер уходит.*

алексей. Я повторяю — по прелюбодействуем, товарищ представитель из

центра. Скорей, а то уж торопит сле­дующий, а тут ведь нас много.

*Комиссар вникает главным образом не в смысл слов, а в смысл обстановки. Все движения людей находят в ней едва уло­вимые контрдвижения.*

Ну?

*С разных сторон из полутьмы надвига­ются анархисты.*

второй *(комиссару).* «Под душистою вет­кой сирени целовать тебя буду

сильней...»

*Глухой хохоток из толпы.*

Позаботься о нуждающихся... Н-ну! Женщина!

третий. Вы скоро там? *(Входит с про­стынёй в руке.)* Чего ты смотришь?

Ложись.

комиссар. Товарищи...

адексей. Не пейте сырой воды.

Стр. 263

комиссар.Товарищи...

второй матрос(угрожающе). *Ты к ко­му ехала, ну?*

Из люка снизу неожиданно и медленно под­нимается огромный полуголый

татуиро­ванный человек. Стало тихо.

комиссар. *Это не шутка? Проверяете?*

полуголый матрос*...унаснешутят.* (*И он из люка кинулся на женщину*.)

Комиссар.У нас тоже*.*

И пуля комиссарского револьвера проби­вает живот того, кто лез шутить с це­

лой партией. Матросы шарахнулись и ос­тановились.

Ну, кто еще хочет попробовать ко­миссарского тела? Ты? (*Другому*.) Ты? (*Третьему.)* Ты? (*Стремитель­но взвешивает, как быть, и, не да­вая развиваться контрудару, с ору­жием наступает на парней.)* Нет та­ких? Почему же?.. (*Сдерживая себя и после молчания, которое нужно, чтобы ещё немного успокоить сер­дце, говорит.*) Вот что. Когда мне по­надобится — я нормальная, здоро­вая женщина, — я устроюсь. Но для этого вовсе не нужно целого жере­бячьего табуна.

Стр. 264

*рябой* (*полузаискивающе гоготнул*). *Это действительно...*

*Влетает Вайнонен. С ним высокий мат­рос, старый матрос и еще двое.*

*вайнонен. Держись, комиссар... Помо­жем.*

*комиссар. Ну, тут уже всё в порядке.*

*Люди обернулись, затихли. Идёт вожак. Он появляется не спеша. Тишина. Последова­тельный обмен взглядами. Взгляд на труп. Вожак молча даёт пинок трупу. Труп пада­ет вниз и глухо ударяется о ступени тра­па. Вожак глядит на комиссара.*

*вожак. Вы его извините... Хамло, что спро­сишь?*

алексей. Пошли.

комиссар. *Членам коммунистической партии и сочувствующим остаться.*

*Сиплый* (*мгновенно парируя*). *Нельзя. У нас общее собрание.* (*Не тратя слов, надвигается на тех, кто ос­тановился после обращения ко­миссара. Наступает на высокого матроса, у которого на лице вы­ражение высокомерия и насмешки.)* Э, сочувствующий нашёлся?

Высокий матрос.И не один.

Стр. 265

*Сиплый и его подручный оттесняют всех. Упрямо остаётся только маленький финн. Он остаётся один на огромном опусте­лом пространстве.*

комиссар. Ты один?

ваинонен. И ты одна, комиссар?

комиссар. А партия? *Старшины полна выходят.*

первый старшина. Спрашиваю у каждо­го из вас: помните ли, сколько было

коммунистов в те годы в рядах Крас­ной Армии и Флота?.. Ну,

ну, припо­минайте, участники!..

*Пауза.*

Двести восемьдесят тысяч. Полови­на партии. Каждый второй

комму­нист был под огнём на фронте. Каж­дый оставшийся был

подогнём в го­родах, в степях и в лесах, ибо тыла не существует

в классовой войне. И в списке раненых коммунистов —

Владимир Ленин, а среди убитых — Володарский, Урицкий,

двадцать шесть комиссаров, целые губкомы и начисто

вырезанные организации. Но разве дрогнула партия?

второй старшина. Разве мыслимо ос­тановить такую партию,

Стр. 266

препятствовать ей, партии, вооружённой, сме­лой, гибкой, поднявшей весь класс! Партии, создавшей страну — гига­нтский стан всех лучших элементов человечества! Партии, создавшей единство пролетарской воли в борь­бе кровавой и бескровной,насильс­твенной и мирной — против всех сил старого мира.

*Пауза.*

Тот, кто попробует стать против та­кой партии, против нашей

страны, тот будет сломлен и растёрт.

*Пространство пусто. Идёт вожак, за ним Сиплый и Балтийского флота матрос пер­вой статьи Алексей. Тяжёлое молчание. Настороженность.*

Алексе й А вокруг неё симпатизирующие заводятся...

Сиплый. Ликвидируем... Тс-с-с... Финн идёт. *(Проходящему финну.)* Пойди сюда,

ты, член партии.

вайнонен. Пойду. Люблю слушать твой ангельский голосок. «Спой, светик, не

стыдись».

Сиплый *(сдерживаясь).* Чего она там на­говорила?

Стр. 267

вайнонен *(вызывающе-тонко).* Говори­ла. *(И, улыбнувшись, пошёл нето­ропливо.*

*Шаги затихли.)*

алексей. Немыслимая женщина! Сиплый. Порвать её на собачью закуску. вожак. Помолчи ты. *Пауза.*

Кто её теперь тронет... *(Жест, обе­щающий конец.) «* Порвать»! Другого

пришлют. Не понимаете? *(Задумал­ся.)* А эта понравилась всем. Женщи­на для

нас ценная.

Алексей. Давно стал так думать?

вожак *(не удостаивая ответом).* Она хорошей выделки. Вот по глазам чувствую — она поймёт. В ней жил­ка для анархизма есть... Решитель­ная.

алексей. Я попробую.

Сиплый. Ха-ха... Пойди, пойди — предло­жи ей брошюрку Кропоткина.

комиссар *(войдя, посмотрев).* Почему, товарищи, вы не известили меня об

этом собрании? Хотя, раз собра­лись... попросите тогда сюда заод­но и

нового командира. Кто сходит за ним?

Стр. 268

*Молчание.*

*(Заметив кого-то в люке.)* Внизу! Есть там кто-нибудь?

*Из люка поднимается плотный седой че­ловек.*

комиссар. Пойдите сюда. Вы кто, това­рищ?

боцман *(глухо).* Боцман. *Сиплый издал смешок.*

комиссар. Боцман? Не таким голосом и не так говорят боцманы. Ещё раз. Кто

вы?

боцман *(что-то почуяв, по-флотски).* Бывший боцман линейного кораб­ля

«Император Павел Первый», то­варищ комиссар.

*Алексей удивлённо гмыкнул.*

комиссар. Ага, вот теперь я вижу, что вы боцман. Попросите сюда нового ко­

мандира.

боцман. Есть. *(Спохватился, подчинённо взглянул на вожака.)*

комиссар. Ну?

*Вожак кивнул: «Можешь».*

боцман. Есть попросить сюда нового ко­мандира. *(И двинулся за ним.)*

Стр. 269

Сиплый *(комиссару).* Вы к нам подходи­те...

комиссар.Да.

Сиплый. Женский пол, он на смягченье нравов действует.

комиссар. Я это уже заметила.

*Входит командир и неопределённо от­даёт честь.*

Знакомьтесь, товарищи.

Стр. 270

Глава одиннадцатая

ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЕ

И ЗЕРНО РОЛИ.

ЭТЮД

И ИМПРОВИЗАЦИЯ.

ТРЕНИНГ

ИМПРОВИЗАЦИИ

Вам наверняка часто приходилось слы­шать, что труд актера заключается в «пе­ревоплощении», то есть, в воплощении личности актера в личность того или иного образа. Считается, что «перевоплощение» - вещь чисто техническая, однако это не совсем так. Товстоногов считал, что даже у великих

Стр. 271

артистов перевоплощение происходит не всег­да, и только в особенные минуты. В частности, он говорил следующее:

**«перевоплощение — это награда артисту за огромный напряженный труд, в результате которого перевоплощение или приходит, или нет. Причем я лично не склонен упрекать ар­тиста, если этот процесс до конца не завер­шился, при условии, что работа над образом протекала органично и верно. Ибо это уже область вдохновения, область подсознатель­ного взрыва, который может и не последо­вать, потому что во многом зависит от инди­видуальности артиста и характера, им созда­ваемого». [3]**

Станиславский утверждал, что «понятие перевоплощения с вязано с поисками так на­зываемого «зерна» роли». Что понимал Ста­ниславский под этими словами?

**«Зерно» роли — это такая особенность, ко­торая позволяет артисту жить в предлагаемых обстоятельствах, не только заданных авто­ром, а в любых обстоятельствах жизненного порядка, в новом качестве. Говорят, что «зер­ном» роли Тартальи в «Принцессе Турандот» была для Б. В. Щукина двенадцатилетняя де­вочка, и это «зерно» можно было очень точ­но обнаружить на протяжении всей сценичес­кой жизни артиста в этом спектакле. Это «зер­но» артист искал очень долго и добился того,**

**Стр. 272**

**что мог существовать в нем легко, свободно, в любых обстоятельствах». [5]**

Зерно роли, по словам Товстоногова, есть та «изюминка» в творении артиста, которая создает неповторимость образа и помогает процессу перевоплощения. Чем больше рас­стояние между данными артиста и ролью, тем выше этот качественный скачок».

В театре и кино заняты множество прекрас­ных актеров, у которых, тем не менее, прак­тически никогда не происходит перевоплоще­ния. Конечно, это связано, прежде всего, с не­достатком профессионализма — и у актеров, и у режиссеров, которые отбирают актеров на роль. Надо сказать, что введение такого нов­шества, как «кастинг» во многом снизило ка­чество актерской подготовки. Режиссеры от­бирают актеров по типажу, по близости инди­видуальных качеств характера актера к образу роли. И это снижает планку; главное требова­ние сегодня -- не профессионализм, а фор-матность. Получается, что в предлагаемых об­стоятельствах пьесы действует не персонаж, а артист, который очень похож на этого персо­нажа. Но эта проблема родилась не сегодня. Уже Товстоногов с прискорбием отмечал, что «если артист останавливается на «я в предлага­емых обстоятельствах» и дальше не идет, под­гоняя все под свое «я»,— это беда театра».

Стр. 273

Впрочем, перевоплощение не есть единс­твенный признак мастерства и таланта. Тов­стоногов пишет:

**«Из истории театра мы знаем, что не у всех больших артистов происходил процесс пере­воплощения. В таких случаях мы обычно гово­рим: у него такая богатая индивидуальность, что ему это не обязательно. Нам интересна, например, сама индивидуальность В. ф. Комиссаржевской, хотя она не была актрисой перевоплощения», [3]**

И тем не менее, каждый артист обязан стремиться к перевоплощению как к идеа­лу мастерства.

**«...я поставил бы идеалом для каждого ак­тера —полное духовное и внешнее перевоп­лощение. Пусть такая цель окажется недо­стижимой, как недосягаем всякий идеал, но уже одно посильное стремление к нему от­кроет таланту новые горизонты, свободную область для творчества, неиссякаемый ис­точник для работы, для наблюдательности, для изучения жизни и людей, а следователь­но, и для самообразования и самоусовер­шенствования. Пусть та же цель окажется не по плечу бездарностям. Такой девиз — злей­ший враг рутины, и он победит ее, злейшего врага искусства». [3]**

Стр. 274

Товстоногов сравнивал момент перевоплощения «с таким жизненным моментом: вы идете по улице и встречаете человека, ко­торого не видели двадцать лет. Перед вами со­вершенно другой человек. Вы даже не сразу узнали его: он стал толстым, лысым, он те­перь не носит очки и движется как-то иначе, чем тот человек, которого вы знали прежде, и в то же время это тот же самый человек».

При перевоплощении у артиста меняет­ся не только внешность — меняется способ думать, меняется его отношение к окружающему миру. Ритм жизни становится иным, изменяется даже физиологический ритм его сердца, его движений. В этом, по мнению Товстоногова, и заключается суть перевоп­лощения.

**Роль от роли, образ от образа отличают­ся не только разными предлагаемыми обстоя­тельствами, но и способом их отбора. Для оп­ределения склада сценической жизни одно­го персонажа имеет значение, например, его самочувствие, характер работы, даже погода; для построения логики жизни другого персо­нажа все это может оказаться неважным и не­нужным, потому что заданная автором тональ­ность его жизни, весь ее строй требуют со­вершенно другого. [3]**

Стр. 275

Этюд и импровизация

В предыдущей главе мы коснулись такого важнейшего для актерской работы понятия, как этюд. Этюд — это мини-сценка на осно­ве какого-либо текста или даже простого фи­зического действия. Этюды помогают акте­ру в обнаружении верного жеста, в построе­нии рисунка роли.

Этюды бывают одиночные, парные и груп­повые. Этюды можно делать без слов, с мини­мальным количеством слов (или вовсе меж­дометиями), этюды на основе какого-либо литературного текста.

Что касается одиночного тренинга, то на­чинать нужно с этюдов без слов. И. Малочевская предлагает для таких этюдов следу­ющие темы:

▲ Первый раз в жизни.

▲ Находка.

▲ Музыкальный момент.

▲ Пропажа.

▲ Совершенно невероятное событие.

▲ Ожидание.

▲ На чердаке.

▲ На крыше дома.

Стр. 276

▲ Этюды «на оправдание» (вещи, нескольких слов, звука, планировки,

«чуда»).

▲ Этюды на смену темпо-ритма.

▲ Этюды на свободную тему.

▲ Темы парных этюдов на взаимодействие

▲ «Молча вдвоем»:

▲ Знакомство.

▲ Прощание.

▲ Подарок,

▲ Предательство.

▲ На охоте,

▲ Примирение.

▲ Обман.

▲ На рыбалке.

▲ Реванш.

▲ Встреча.

▲ Наказание.

▲ Свидание.

▲ Розыгрыш.

▲ Расплата.

▲ Открытие.

▲ Искуситель.

Стр. 277

Коллективные этюды-импровизации:

Ремонт.

Подготовка к празднику.

Этюды на переходы (опасные места, через препятствия).

Этюды на смену обстоятельств, определя­ющих физическое самочувствие (темнота, хо­лод, жара, дождь, пожар, снежная пурга, на­воднение, голод, жажда, боль).

Станиславский считал этюды важнейшим элементом сценической жизни, в котором сфокусированы все элементы системы:

▲ действие,

▲ внутренний монолог,

▲ событие,

▲ оценка факта,

▲ конфликт,

▲ обстоятельства разных кругов,

▲ сквозное действие и сверхзадача.

Этюд тесно связан с импровизацией. Особенно это касается этюдов на основе лите­ратурного текста, когда у артиста «отнима­ются» слова роли, и он остается наедине со своим персонажем в предлагаемых

Стр. 278

обстоятельствах. Физические действия персонажа нужно совершать без текста, или с прибли­зительным текстом, но обязательно сохра­няя логику персонажа.

**«И если эти поступки отобраны верно, -пишет Товстоногов, — если верен посыл, то в процессе репетиций должны возникать примерно те же слова, что и у автора. Гово­ря своими, подчас топорными словами авто­рские мысли, артисты постигают смысл про­изведения через действие. И тогда вы добь­етесь того, что авторский текст возникает сам собой, а не в результате механическо­го заучивания».**

**Стало быть, надо позволять актеру отой­ти от авторского текста, но он должен начать пробовать действовать сразу. Когда же най­дено главное, приблизительный текст легко заменяется авторским. Слова героев долж­ны стать для артистов своими в постепенном репетиционном процессе. Текст окончатель­но появится тогда, когда в полном соответс­твии с авторской логикой будет выражено действие. Иногда мы сталкиваемся с тем, что свои слова остаются дольше, чем нужно, и создается известная угроза для чистоты ав­торского текста, поэтому на определенном этапе работы мы должны: строго следить за тем, чтобы артисты точно придерживались текста пьесы.**

**Как только актер почувствует себя в пред­лагаемых обстоятельствах легко и свободно**

Стр. 279

**начнет переживать чужую жизнь как свою, действовать за другого, в нем возникнут чер­ты этого другого человека. Наступает самый волшебный момент в творчестве актера. К его пробуждению и возникновению ведет систе­ма Станиславского в части работы с актером, что так кратко и точно выражено в его гени­альной формуле — «от сознательного к под­сознательному». Способствовать этому про­цессу перевоплощения — главная цель мето­да действенного анализа. [3]**

Этюд тесно связан с поиском «зерна ро­ли». Существует целый ряд тренинговых уп­ражнений, цель которых заключается в быс­тром определении сути образа. К таким уп­ражнениям относятся задания представить «душу» вешей, животных, растений, игрушек, рыб, детей и стариков. Ведь «зерно образа» и есть глубинная сущность предмета или жи­вого существа. При помощи таких неболь­ших упражнений можно вплотную подойти к нахождению зерна образа. Когда постигну­та суть вещей, животных и абстрактных лю­дей, можно приступать к постижению сути персонажей. Б. Е. Захава называет это «до­машними этюдами»:

**«Когда в результате изучения жизни и фан­тазирования о роли уже накоплен известный внутренний материал, а в результате упраж-**

Стр. 280

**нений на элементы физической характернос­ти достигнуто органическое овладение хотя бы некоторыми из этих элементов, большую пользу актеру могут принести домашние этю­ды на образ. В чем же они заключаются? На­пример, еще с вечера, ложась спать, актер ре­шает: завтра я буду все свои действия до ухо­да на репетицию выполнять так, как если бы это был не я, а заданный мне образ. И вот, про­снувшись утром, актер совершает все свои обычные утренние процедуры — встает с пос­тели, умывается, одевается, бреется, приче­сывается, завтракает — не так, как это свойс­твенно ему самому, а так, как это стал бы де­лать данный персонаж: Фамусов, городничий, Тузенбах, Незнамов, Отелло и т.д.» [13]**

В этюдных и импровизационных упраж­нениях ведущую роль играет воображение. Но прежде чем приступать к этюдам, нужно иметь достаточный опыт «интеллектуально­го тренинга».

***Контрольные вопросы***

**▲ Что такое перевоплощение?**

**▲ От чего оно зависит?**

**▲ Что такое «зерно роли», и как его найти?**

**▲ Что такое этюд? Назовите типы этюдов.**

**▲ Что такое импровизация?**

Стр. 281

**Тренинговое задание №20**

Прочитайте следующий отрывок из пье­сы Л. Зорина «Римская комедия». Составьте «роман жизни» для каждого персонажа. По­старайтесь найти зерно роли для каждого из них.

Составьте несколько этюдов на основе это-

го отрывка. По импровизируйте с текстом. Измените обстоятельства большого, среднего и малого кругов. Измените жанр пьесы. Про­износите текст в разных состояниях. Найди­те физическое действие для каждого действу­ющего лица.

***Леонид Зорин.***

**РИМСКАЯ КОМЕДИЯ.**

*Большой зал в знаменитом дворце Домициана. В глубине* — *терраса с видом на сад и озеро. Прохаживаются гости. На первом плане — прокуратор Афраний и Бен-Захария.*

афраний. Прекрасный вечер, Бен-Заха­рия, не правда ли?

бен-захария. Истинная правда, справедливейший.

Стр. 282

афраний. Только в Риме бывают такие праздники. Сознайся, ничего подоб­ного ты в своей Иудее не видел.

бен-захария. В этом нет ничего удиви­тельного. Мы ведь — бедная пасту­шеская страна.

афраний. Вечер на диво, что и говорить, а все-таки мне не по себе. И каждому в этом доме сегодня не по себе, хоть и не следовало бы мне говорить об этом вольноотпущеннику.

бен-захария. В этом тоже нет ничего удивительного. Мерзавец Луций Антоний взбунтовался совсем уж открыто.

афраний. Чего доброго, через несколько дней он появится в Риме.

бен-захария. Это будет крупная непри­ятность!

афраний. Скажу тебе по секрету, Бен-Захария, это способнейший чело­век.

бен-захария. Если мне придется свиде­тельствовать перед ним, я присягну, что вы о нем хорошо отзывались.

афраний *(смущенно).* Богаты не боишь­ся, Бен-Захария!

Стр. 283

бен-захария. Не боюсь, справедливей­ший.

аф раний. Значит, ты не веришь в него?

бен-захария. Он мне просто не нравит­ся. Что это за бог, который не дает че­ловеку покоя? То он требует око за око, то зуб за зуб. Не бог, а какой-то подстрекатель.

афраний. Но, Бен-Захария, без бога нет народа.

бен-захария. Так ведь я сторонник асси­миляции.

афраний. Вон что... Ну, это — другое де­ло. *(Проходят.)*

*Появляются Лоллия и Сервилий.*

сервилий. Все-таки танцы, заимствован­ные у галлов, заслуживают своей по­пулярности.

Лоллия. Дорогой друг, сейчас не до танцев. Я хочу вам дать несколько советов.

сервилий. Неповторимая, я весь — вни­мание.

Лоллия *(тихо).* Не торопитесь обличать Луция Антония.

сервилий. Проклятье, но почему? Он изменник!

Стр. 284

Лоллия. Возможно, но это выяснится не раньше, чем через десять дней.

сервилий. Что еще должно выясниться, разрази меня гром?!

Лоллия. Изменник Луций Антоний или... сервилий. Или? Лоллия. Или

император.

сервилий. Но ведь я поэт, у меня есть гражданские чувства.

Лоллия. Ах, да! Вы такой прелестный воз­любленный, что я иной раз забы­ваю, что

вы к тому же лауреат. Про­стите, это случается со мной ред­ко.

сервилий. Кроме того, кем будет Анто­ний Сатурнин еще неизвестно, а До­мициан

— император, это знает каж­дая курица.

Лоллия *(нетерпеливо).* Сервилий, кури­ца не в счет. Как вы думаете, поче­му здесь

Дион?

сервилий *(живо).* Представьте, я сам хо­тел вас спросить!..

Лоллия. Пишите стихи, а думать за вас буду я. Не делайте шагу без моего

одобрения. Как вы провели ночь?

Стр. 285

сервилий. Ругался с Фульвией.

Лоллия. Я вижу, вы не теряли времени. *(Не глядя на него.)* Она идет сюда. Уходите.

*Сервилий исчезает. Показываются Фуль-вия и нелепо одетая Мессалина.*

Мессалина. Почему вы разрешаете Сервилию беседовать с этой женщи­ной? О

них уже шепчутся на каж­дом углу.

фульвия. По крайней мере, все поймут, что он — со щитом. Лоллию не

занимают неудачники.

мессалина. Напрасно Диона сюда поз­вали. Семейному человеку нечего здесь

делать.

*Они останавливаются рядом с Лоллией.*

фульвия. Дорогая, вы сегодня прекрас­ны.

Лоллия. Напротив, я чувствую себя ус­талой. Вы смотрели новую пьесу у Бальбы?

фульвия. Ну разумеется. Там был весь Рим.

мессалина. Меня не было. Впрочем, я десять лет не ходила в театр.

Стр. 286

Лоллия. Милая, вы ничего не потеряли. Фаон в главной роли невыносим.

фульвия. Ни жеста, ни голоса, ни вне­шности.

Лоллия. Как это ни грустно, театр вы­рождается. Он доживает послед­ние дни.

фульвия. Я совершенно с вами соглас­на.

Лоллия. Он мог процветать у наивных греков с их верой в мифы. Наше вре­мя все

меньше допускает условнос­ти.

*К ним подходит Клодий.*

Клодий. Условности утомительны, но без них немыслима общественная жизнь. Фульвия, дорогая, вас ищет ваш знаменитый супруг.

Мессалина. А не попадался вам мой Дион?

Клодии. Я и сам бы хотел его встретить.

Мессалина. Странное это местечко, ска­жу я вам. Можно найти что угодно, кроме

собственного мужа.

фульвия. Идемте, Мессалина.

*Они уходят.*

Стр. 287

Клодий. И вы ополчились против услов­ностей! Но ведь чем мы сложнее, тем нам

меньше доступно все ес­тественное. Ваша мирная беседа с Фульвией только

потому и возмож­на, что вы обе соблюдаете прави­ла игры.

Лоллия. Вы ревнуете меня к Сервилию, Клодий?

Клодий. Ревновать вас? Это бессмыслен­но. Разве можно ревновать Капито­лий, Базилику Юлия, храм Аполло­на? Вы не можете принадлежать од­ному римлянину. Вы

принадлежите Риму.

Лоллия. Теперь я вижу, что дела Рима пло­хи. Государство, в котором мужчины

разучились ревновать, обречено.

Клодий. Мне и самому кажется, что на этих стенах появились Валтасаро­вы

письмена. Все танцуют, шутят, слушают музыку, а в небе рожда­ется гроза.

Лоллия. Антоний Сатурнин собрал леги­оны.

Клодий. Антония еще можно остановить, но как справиться с нашей усталос­тью?

Боюсь, что вы правы, моя до­рогая.

Стр. 288

*Подходит Дион. Мессалина заставила его принарядиться, и он чувствует себя стес­ненно. Вместе с тем внимательному на­блюдателю не трудно заметить, что он возбужден.*

Друг мой, это такая приятная неожи­данность — видеть тебя здесь.

Дион. Я всю ночь ломал голову, зачем это я мог понадобиться Домициану, и так

ничего не смог придумать. Но даже если это пустая прихоть, я использую эту

возможность.

Лоллия *(чуть высокомерно).* Что же вы намерены совершить?

Дион. Я открою ему глаза, только и все­го. В мире происходит беспрерыв­ное

надругательство над идеалом. Уж нет ни достоинства, ни стыда. Три четверти

людей, гуляющих в этих за­лах, — клятвопреступники, мошен­ники, тайные

убийцы, предатели, наконец, просто мелкие льстецы, ничтожества, не

имеющие ни взгля­дов, ни убеждений. И что же? Если не принимать во

внимание их за­бот о месте в прихожей цезаря, то жизнь их — вечный

праздник. Мо­жет быть, вы находите это справед­ливым? А между тем

человек, об-

Стр. 289

леченный властью, мог бы сделать много добра.

Клодий. Дион, что это вдруг на тебя напа­ло? Когда же этот мир жил по дру­гим

законам?

Дион. Да, если б все это творилось до на­шей эры, я бы молчал. Но ведь все это

происходит уже в нашей эре! В нашей эре! Ты должен меня по­нять.

Лоллия. В нашей эре смешно изображать пророка, Дион. Император может

спросить вас, кто дал вам право вы­носить людям приговоры? Для на­чала

вас должны признать хотя бы гением. Иначе ваш гнев объяснят дурным

характером или скверным пищеварением,

Дион. При чем тут мой характер или мой желудок? Есть же интересы Рима...

Клодий. Боже, Дион, как ты наивен. Ты сокрушитель основ или ты дитя? Не­

ужели это ты пишешь сатиры? Те­бе буколики надо писать, воспевать

пастушек и пастушков. Интересы Рима... Рим сам не знает, в чем его

интересы. Сегодня — они одни, за­втра — другие. Сегодня — союз с

дакийцами, завтра — война,

Стр.290

послезатра — снова союз. Вчера Луций Анто­ний был верным сыном,

сегодня он враг, завтра он снова сын. Интере­сы Рима изменчивы,

искусство веч­но. Конечно, Лоллия права — вели­ким тебя еще не объявили,

но ты об этом не думай, пиши стихи.

Лоллия. Прощайте, Дион, и не вздумай­те просвещать императора. Мне ка­жется,

он этого не любит.

*Уходит с Клодием, дружески кивнувшим Диону.*

Дион. Клодий — лучший из всех, и что же он мне советует: смириться! Ни

больше ни меньше. *(Задумчиво.)* Но как красива эта женщина! Вся поря­

дочность моей Мессалины не пере­весит такой красоты. *(После паузы.)* И все-

таки если случай представит­ся, я буду откровенен, умно это или неумно.

*Неслышно появляется большелобый чело­век, узкобровый, с крупными глазами на­выкате, — это Домициан.*

домициан *(живо).* Дион? Это ведь ты, приятель мой. Я ведь тебя узнал. У

меня отличная память на лица.

Дион. Это я, цезарь, и я приветствую вас.

Стр. 291

домициан. Говори мне «ты», Дион.

Дион. Но для этого мы еще недостаточ­но знакомы.

Домициан *(весело).* А ведь ты прост, при­ятель мой, хоть и печешь эмиграм-мы.

Ничего, валяй, я не обижусь. Ког­да человека называют на «вы», ему

оказывают уважение, но когда бо­гу молятся, к нему обращаются на

«ты».

Дион. В таком случае, как тебе будет угод­но.

домициан. Нравится тебе мой дом? Дион. Прекрасный дом, цезарь.

домициан. А мой вечер? Мои гости? Много красивых женщин, не прав­да

ли? Ты любишь женщин, Дион?

Дион. Я плохо их понимаю.

домициан. Тем больше оснований лю­бить их. Упаси тебя небо их понять, ты

тогда на них и не взглянешь. Моя жена — прекрасная женщина и,

однако же, как бы это попристойней сказать... симпатизировала

одному актеру. Как тебе это нравится? Смех да и только. Понятно, из

этого вышли неприятности. Актера я казнил, ее прогнал. Правда, потом я

снова ее

Стр. 292

приблизил, потому что получилось, что я наказываю самого себя, а это

было вовсе уж глупо, и, кроме того, так хотел мой народ, а ведь мы, им­

ператоры, служим народу.

Дион. Что же, ты рассудил мудро.

Домициан . Тем более актера-то я казнил. Что делать, — вы, люди искусства, часто

преувеличиваете свою безна­казанность. Не правда ли, приятель ты мой?

Дион. Я не задумывался над этим.

домициан. Нуи напрасно, клянусь Юпи­тером. Когда что-либо затеваешь,

всегда надо думать о последствиях, это я тебе говорю, как политик, а уж

в политике я зубы съел. Ведь у тебя, по правде сказать, совсем неважная

репутация.

Дион *(гневно).* А кто мне ее создал? Лю­ди без совести?!

домициан. Люди, которые мне служат. И подумай здраво, запальчивый ты

мой, не могут же быть такими дур­ными люди, которые мне служат.

Я того мнения, что при желании ты мог бы найти для них более

правиль­ные слова.

Стр. 293

Дион. Домициан, слова не существуют сами по себе, слова рождаются из дел.

Прикажешь мне выдумывать события?

домициан. Вот и неправ ты, дружище, совсем неправ. Я ведь и сам в

печальной своей юности писал стихи, и знающие люди говорили даже,

что вкус у меня отличный. Выдумывать события глупо, но их можно

по-свое­му увидеть, вот и все. Представь се­бе, например, что природа

послала на нас ураган. Как напишет об этом истинный римлянин?

«Свежий ве­тер, — скажет он, — радостно шумел над Римом». И,

наоборот, от солнца, от дара небес, он отвернется, ког­да оно светит

варварам. «Бессмыс­ленное солнце, — скажет истинный римлянин, —

глазело на их бесплод­ную почву». Глаза — зеркало души, братец ты

мой.

Дион. Домициан, не время играть сло­вами. От этой игры гибнет Рим. Где

чувство, питающее слово? Где убеж­дение, дающее ему силу? Чего хотят мои

сограждане? Наслаждений? Во что они верят? В случай? Этого слиш­ком мало,

чтоб быть великим обще­ством. Подумай об этом, Домициан.

Стр. 294

домициан. Дион, ты гнусавишь, как ве­роучитель. Вспомни, чем кончили христиане.

Дион. Как раз преследуемые учения вы­живают. Тем более что человек, по­куда мир несовершенен, будет ис­кать утешения. А ищут не всегда где следует.

Домициан. Не будем спорить, откровен­ный ты мой, по чести сказать, я от этого отвык. Как ты думаешь, поче­му я тебя позвал? Ведь не для того же, чтоб слушать твои советы.

Дион. Я не знаю, зачем я тебе понадо­бился.

Домициан . Ты, должно быть, слышал, как ведет себя губошлеп этот, Луций Ан­тоний? Полнейшее ничтожество, ме­шок дерьма, ведь я его, можно ска­зать, поднял из грязи, назначил ни много ни мало наместником, — и он, видишь ли, восстает против ме­ня, возмущает моих солдатиков. Вот, друг мой, как я плачусь за свою доб­роту. Не приложу ума, что мне делать с моей мягкой натурой? Всеми уро­ками жизни она пренебрегает, боль­ше того, даже горькая юность, кото­рую я провел на Гранатовой улице,

Стр. 295

ничему не может меня научить. Од­нако же, и кроткого человека мож­но ожесточить, клянусь Юпитером! Будь уверен, срублю я этому преда­телю голову, если он, понятно, не предпочтет быть моим другом.

Дион. И ты согласишься дружит\* с этим скопищем пороков?

домициан. Только бы он уступил, я най­ду *в* нем достоинства. Я ведь обязал думать о моем народе, о моих де­тях — римлянах. Поэтому, если этот подлец придет в чувство, я готов с ним сотрудничать. А для этого нуж­но, чтобы он понял, что в Риме у не­го союзников нет, что мои сенаторы едины, как мои поэты, а поэты все равно что мои солдаты. И поэтому ты здесь, братец мой, и знаешь те­перь, чего мне от тебя надо.

*Он хлопает в ладоши, и зал наполняет­ся всеми без исключения приглашенны­ми. В дверях стоит пожилой корникуларий Бибул с обычным недовольным выра­жением лица.*

Вот что я хотел вам сказать, доро­гие гости. Жизнь наша полна обязан­ностей, а они отвлекают нас от воз­вышенных мыслей. Между тем не

Стр. 296

только для повседневных дел живет человек. В конце концов, он и для бу­дущего живет. Вот об этом-то нам на­поминают поэты. Уж так они устро­ены, счастливчики эти, что, пока мы копаемся в нашем... пыли, они загля­дывают за горизонт. И там они ви­дят величие Рима и оправдание на­ших усилий. Ясное дело, такие спо­собности не должны оставаться без награды, и мы их награждаем по ме­ре возможности. Да вот недалеко хо­дить, стоит среди нас Публий Серви-лий рядом с привлекательной своею женой. Совсем недавно мы его увен­чали лаврами. Надо думать, это по­ощрение вдохновило поэта, и сегод­ня порадует он нас новыми плодами. Ну-ка, Сервилий, выскажись, друг.

*Все аплодируют.*

сервилий *(делая несколько шагов впе­ред).* Сограждане, в моих стихах вы не найдете никаких славных качеств, кроме искренности. Впрочем, голос сердца всегда безыскусствен.

афраний. Отлично сказано, не правда л и, Бен-Захария?

бен-захария. Истинная правда, справед­ливейший.

Стр. 297

сервилий *(откашлявшись):*

Сладко смотреть на расцвет

благородного города Рима,

Всюду величье и мощь,

всюду довольство и мир.

Дети — и те говорят,

что на долю их выпало счастье

Чистую римскую кровь

чувствовать в венах своих.

Ходим, свой стан распрямив,

не гнетут нас тяжелые думы,

Знаем, что ночью и днем думает

цезарь за нас.

афраний *(аплодируя).* Ах, негодник, он довел меня до слез.

бен-захария. Вы правы, я и сам чувствую какое-то щекотание.

АФРАНИЙ. Ты не можешь этого понять, Бен-Захария, хоть и умен. Для этого

надо родиться римлянином.

бен-захария. И на этот раз вы правы.

домициан. Вот так-то, уважаемые, при­дет поэт и откроет нам все то, что

вроде мы и чувствуем, а выразить не *в* силах. А он в силах... Дар не­бес,

что говорить. Впрочем, каждо­му свое. Спасибо тебе, Публий Сер-вилий.

Стр. 298

*Сервилий кланяется.*

Здесь среди нас и другой поэт, о нем вы тоже слышали немало. Зовут его

Дионом, и хотя нрав у него, говорят, колюч, да и родом он, как известно, из

Пруса, духом своим он также — сын Рима. Что же, Дион, почитай и ты нам, и

будем надеяться, что хоть ты здесь и в первый раз, да не в последний.

мессалина *(негромко).* Только читай от­четливо и не проглатывай оконча­ний.

Дион *(тан же).* Месса, хоть тут меня не учи. *(Выступает вперед.)* Собрат мой

Сервилий тронул ваши сердца, мне трудно с ним в этом тягаться. Но если

искренность — главное свойс­тво его стихов, то истинность — до­стоинство

моих. *(Читает.)*

Боги, как расцвел наш город!

Просто удивительно!

Просыпаясь, мы ликуем,

спать ложась, блаженствуем.

Полный римлянин *(тихо).* Начало мно­гообещающее.

плешивый римлянин *(ещетише).* Пос­мотрим, каков будет конец.

Стр. 299

Дион.

И, от счастья задыхаясь,

не умея выразить,

Дети в чреве материнском

Риму удивляются.

аф раний. Что-то не нравится мне это удив­ление.

бен-захария. Еще отцы говорили: дивись молча!

Дион.

Через край от ликованья

кровь переливается.

Оттого она струится,

чистая, по улицам.

Если жизнь — вечный праздник,

что же непонятного,

Что иные от восторга...

потеряли голову?

афраний. Бен-Захария, поддержи меня, силы меня оставляют.

бен-захария. Император улыбается, зна­чит, он взбешен.

Дион.

Что за люди в нашем Риме?

Что за превращения!

Стал законником грабитель,

стал судья грабителем.

Стр. 300

Или есть один сановник,

не обучен грамоте,

Но зато меня, Диона,

учит философии.

домициан *(подняв руку).* Остановись, друг. Вижу я теперь — недаром бо­ятся мои подданные твоего пера. Бойкое, бойкое перо, клянусь Юпи­тером. Но объясни мне чистосердеч­но, откуда такая ярость? Чем тебе не угодил Рим, скажи на милость? Быть может, тебе приглянулись све-вы? Или у варваров-хаттов приятней жить образованному гражданину? Значит, ты полагаешь, что раскрыл уши и глаза? Мало же ты увидел, приятель, да и услышал не больше.

мессалина. Мы погибли! Я его предуп­реждала.

Дион. Домициан, и я считаю, что Рим -солнце Вселенной. Да и будь Рим в сто раз хуже, он — моя родина, а родины не выбирают. Но тем боль­ней видеть, как торжествуют лице­меры, как белые одежды прикры­вают разврат.

домициан. Постой, постой, это куда же тебя несет, ожесточенный ты мой?

Какой еще разврат, когда нравствен-

Стр. 301

ности я придаю особое значение, это знает весь мир. Скажи непреду­бежденно, в каком городе есть еще весталки? Девушки, отвергающие, как бы это поприличней сказать... услады плоти во имя вечной чисто­ты. Разве это не символ римской мо­рали?

Дион. Домициан, нам ли кичиться вес­талками? Да ведь это самое урод­ливое порождение Рима! Взгляни на этих несчастных баб, сохнущих под грузом своей добродетели. Не глу­по ли этим дурам носиться со своей невинностью, вместо того чтоб ро­жать славных маленьких пузанчи­ков? Небо милосердное, что за не­лепость — поклоняться собственной недоразвитости, что за участь — сто­ять на страже у входа в свой дом! Это не только не гостеприимно, это постыдно! Ты говоришь, эти девуш­ки — символ Рима? Ты прав, таков наш Рим — что бы ни было, он ох­раняет фасад.

домициан *(очень спокойно).* Пошел вон!

Дион *(с достоинством).* Могу и пойти, но кто будет читать историю, увидит,

что я был прав.

Стр. 302

Домициан. Заткнись, говорят тебе, не вы­води меня из себя.

Дион. Если б все это было до нашей эры, я бы слова не сказал. Но все это ведь происходит в нашей эре! Только вду майся — в нашей эре!

Домициан. Вон отсюда, сказано тебе или нет? Ты замахнулся на мораль — это уж слишком! Таковы все моралисты, я это знал давно. Такие типы, как ты, приятель, вредны, и в особенности для римской нашей молодежи. Мы­то мужи зрелые, а у юных умы еще неокрепшие, хрупкие у них умы. Кто же о них позаботится, если не взрос­лые люди? Запрещаю тебе находить­ся ближе, чем в одном дне пути от столицы, и упаси тебя бог показать­ся на этих улицах. Скажи уж спасибо чувствительной моей натуре, про­ще было б срубить тебе голову. Все. Я сказал.

Дион. Спасибо, цезарь. Ты в самом деле добр. Идем, Месса.

Клодий *(еле слышно).* Прощай, неразум­ный.

Лолли я *(тихо).* Или этот человек сума­сшедший, или у него есть хорошо осведомленный друг.

Стр. 303

Клодий. Он сумасшедший, Лоллия. Мо­жете мне поверить.

мессалина. Горе мне, горе...

бибул (*у входа*). Н-да... Зря, выходит, при­нес я тебе приглашение.

Дион. Что делать, друг. По всему видно, нам с тобой не дождаться произ­водства в чин. Будь здоров.

Уходит с Мессалиной.

аф раний. Бен-Захария, этот человек глуп. Чего он хотел?

бен-захария (*со вздохом*). Неважно, чего хотел, важно, что из этого вышло.

*Вбегает молодой корникуларий.*

Молодой корникуларий (*задыхаясь*). Цезарь, Луций Антоний пере­шел Рейн!

*Общее смятение. Занавес.*

**Тренинговое задание № 21**

Создайте образы следующих вещей и су­ществ:

▲ Манекен.

▲ Игрушки в магазине.

Стр. 304

▲ Дикое животное в зоопарке.

▲ Дикое животное на воле.

▲ Домашнее животное.

▲ Цирковое животное.

▲ Обитатель моря.

▲ Обитатель аквариума.

▲ Старики: в собственном доме в деревне, в до­ме престарелых, на скамейке в парке, в оче­реди за пенсией.

▲ Дети: на детской площадке, перед сном, м столом, каприз, шалость, слезы.

▲ Люди: пьяные, слепые, калеки, «качки», клоуны, официанты и пр.

Стр. 305

НЕСКОЛЬКО

СЛОВ В ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Занятия актерским тренингом по Тов­стоногову требуют немалых затрат, в первую очередь, временных. По на­шим расчетам, на освоение всего тренин­га вам понадобится не менее года. В этом заключается одновременно и неудобство, и удобство данного тренинга. Для челове­ка, который хочет лишь поверхностно оз­накомиться с актерской профессией, быть может, такие усилия и не вполне оправда­ны. Но этот тренинг будет незаменим для тех, кто мечтает об актерской карьере и со­бирается поступать в институт.

Если вы будете в точности выполнять все задания тренинга, и записывать ход этих -

Стр. 306

занятий в дневник, у вас в результате получит­ся своя собственная книга, которая не раз пригодится вам в вашей творческой жизни. Этот дневник — ваше индивидуальное, уни­кальное пособие по актерскому мастерсгну. Вновь и вновь возвращаясь к нему, перечи­тывая, делая пометки, вы будете открывать для себя новые горизонты профессии. Что особенно важно: свои собственные горизон­ты, не навязанные вам извне. В идеале, такой дневник каждый актер должен вести на про­тяжении всей своей жизни.

И еще несколько слов о последнем тренин-говом задании. Перевернув страницу, вы най­дете список литературы, которой мы поль­зовались при составлении данного издания. Все эти книги должны стать настольными для любого человека, который хочет профес­сионально заниматься театром. Если вы хо­тите получить от тренинга наибольший эф­фект, читайте эти книги параллельно с тренинговыми занятиями. И тогда между строк вам откроется то, что невозможно выразить в словах, но можно лишь почувствовать са­мому и передать зрителю.

Удачи вам!

Стр. 307

Список использованной литературы:

1.Станиславский К. С. Работа актера над со­бой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. — СПб.: Прайм-Евроз-нак,2008.

1. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. - М.:АСТ, 2009.
2. Товстоногов ГЛ.. Зеркало сцены. — М.: Искусство, 1984.
3. Товстоногов Г. А. Круг мыслей. — М.: Искусство, 1972.
4. Товстоногов Г. А. О профессии режиссера. — М.: Всероссийское театральное общество, 1967.
5. Товстоногов Г. А. Беседы с коллегами. - М.: Союз театральных деятелей РСФСР, 1988.

7. Георгий Товстоногов. Собирательный портрет. — СПб: Балтийские сезоны, 2006.

Стр. 308

1. Георгий Товстоногов репетирует и учит. - СПб.: Балтийские сезоны, 2007.
2. Актерский тренинг по системе Станиславского. Упражнения и этюды. - М.: Москва, Прайм-Еврознак, 2009.

*10. Малочевская И.* Режиссерская школа Товстоногова. — СПб.: Санкт-Петербургская

академия театрального искусства, 2003.

11. *Чехов М.* Тайны актерского мастерства. Путь актера. - М.: АСТ, 2009.

1. *ГиппиусС. В.* Тренинг развития креативности. Гимнастика чувств. М.: Речь, 2002.
2. *Захава Б. Е.* Мастерство актера и режиссера. — М.: Просвещение, 1973.
3. *Кнебель М.* О том, что кажется особенно важным. — М.: Искусство, 1971.
4. *Кнебель М.* Поэзия педагогики. — М.: Всероссийское театральное общество, 1984.

*16 Маклаков А. Г.* Общая психология. Учеб­ник для вузов. — СПб.: Питер, 2010.

1. *МаслоуА.* Мотивация и личность. — СПб.: Питер, 2008.
2. *Поламишев. А.* Л/. Событие основа спектакля. — М.: Сои. Россия, 1977.

Стр. 309