**И. Судакова**

**ОТ ЭТЮДА К СПЕКТАКЛЮ**

**Из опыта работы режиссерского факультета**

**ГИТИСа имени А. В. Луначарского**

**ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО» МОСКВА, 1969**

**ОТ АВТОРА**

Материал для создания этой книги я стала собирать по совету Н. М. Горчакова, доктора искусствоведения, профессора ГИТИСа, режиссера МХАТ, известного широкой аудитории читателей своими книгами: «Режиссерские уроки К. С. Станиславского», «Режиссерские уроки Вахтангова» и др.

Николай Михайлович Горчаков был моим учителем в режиссу­ре — сначала я училась в ГИТИСе на его курсе, затем работала как молодой преподаватель под его руководством. Николай Михайлович предложил мне записывать наши практические занятия этюдами, отрывками, по возможности фиксируя самый ход, процесс работы. — Из этих записей со временем может составиться полезная ме­тодическая книга, — говорил он. Я последовала его совету.

С тех пор прошло достаточно много времени. За эти годы я ра­ботала как преподаватель на курсе народного артиста РСФСР, про­фессора Н. В. Петрова, на курсе заслуженного деятеля искусств, профессора А. А. Гончарова, и на курсе А. В. Эфроса. Мне посчастли­вилось в течение нескольких лет наблюдать занятия со студентами этих интереснейших и своеобразных режиссеров, работать с ними в непосредственном контакте, воспитывая молодых режиссеров совет­ского театра. У меня накопился и свой собственный пятнадцатилетний опыт работы на режиссерском факультете ГИТИСа.

Я не ставлю себе задачу затронуть все проблемы режиссерского искусства. Некоторые важные этапы подготовки студентов-режиссеров в ГИТИСе не будут освещены в этой книге, как не будет показан весь процесс работы по созданию спектакля. Читатель познакомится лишь с Етчальными этапами обучения, с работой над этюдами и от­рывками из произведений драматургии в первые два года обучения студентов.

Каждая конкретная студенческая группа требует особого под­хода к ней, творческих контактов. Каждый руководитель курса в ГИТИСе имеет свои, только ему присущие секреты и особенности процесса обучения, да и они развиваются, изменяются во времени. Поэтому попытка сформулировать, записать некий незыблемый ме­тод воспитания, всякая окончательная, установленная для всех систе­ма обучения, наверно, таит в себе опасность косности. Тем не менее опыт, сложившийся за годы работы режиссерского факультета ГИТИСа, может быть полезен для тех, кто занимается в театраль­ной самодеятельности, руководит творческим коллективом.

Я приношу большую благодарность за ценные замечания и сове­ты по моей работе над книгой профессору Алексею Борисовичу Гла-голину-Гусеву, заведующему кафедрой режиссуры Харьковского института искусств, и народному артисту РСФСР, профессору Лео­ниду Федоровичу Макарьеву, заведующему кафедрой драматического искусства Ленинградского государственного института театра, музы­ки и кинематографии.

Я выражаю свою искреннюю признательность профессорам ГИТИСа: заведующей кафедрой режиссуры Марии Осиповне Кнебель, Юрию Александровичу Завадскому, Ирине Сергеевне Анисимовой-Вульф, Иосифу Моисеевичу Раевскому и Матвею Алексеевичу Гор­бунову — ректору института — за их помощь в создании этой книги.

И. С.

**Стр3**

**I. ЭТЮД НА РЕЖИССЕРСКОМ ФАКУЛЬТЕТЕ**

**1.Этюд — мысль режиссера о жизни, выраженная в действии на сцене**

Режиссера нельзя создать одним обучением, необхо­дима природная одаренность, большая жизненная энер­гия, как говорится, — режиссерами рождаются. Но та­лант может постепенно истощиться, а интуиция иссяк­нуть, если их не развивать, не воспитывать. Поэтому наша задача верно направить талантливого человека, помочь развиться его дарованию. Чем самобытнее инди­видуальность будущего режиссера, чем смелее, самосто­ятельнее его мысль, тем интереснее его творчество. По­этому чем скорее удастся разбудить самостоятельную мысль молодого режиссера, тем раньше начинается его творческий рост.

Именно с размышления о жизни, о людях начинается режиссура, с наблюдения действительности, с сопостав­ления характеров, с интереса к человеческой психологии, к ее секретам и неожиданностям. Чтобы мысль режиссера стала гибкой, подвижной, ее надо тренировать ежеднев­но, ежечасно. Режиссер-психолог, режиссер — знаток человеческой души может надеяться завоевать доверие актера. А режиссерское ремесло и его законы — это уже второе, тоже очень важное, но все же вторичное звено в формировании режиссера. Создавая сценическую жизнь, режиссер отбирает то, что ценно для воплощения его мысли, что выражает и доказывает ее. Если цель ху­дожника не зеркально отразить жизнь, а вмешаться в нее, участвовать в ней своим искусством, то иначе он поступать не может. Ради этой ответственной цели идут в режиссуру.

Огромное содержание и возможности профессии режиссера начинают раскрываться уже в первых пятидесятиминутных спектаклях — этюдах. Этюд—вымысел студента, им облюбованный, ему чем-то очень дорогой. Студент, сочиняя и исполняя этюд, защищает его право на сценическую жизнь, привлекает всего себя, свои мысли, чувства и легче попадает в верное сценическое самочувствие, оставаясь самим собой.

Вот почему обучение режиссуре начинается именно с этюдов.

**Стр. 4**

Если спектакль — это море режиссерских возможно­стей, то этюд — это та капля, в которой оно отражено. И в этюде можно выразить средствами театра свою мысль о жизни, вмешаться в жизнь, участвовать в ней своим искусством.

Н. М. Горчаков определял подготовленный студен­тами этюд как первый в их жизни спектакль, поставлен­ный самостоятельно с определенной целью и одушевлен­ный мыслью постановщика.

А если дело обстоит так, то первейшая задача педа­гога — воспитывать в своих учениках смелость, само­стоятельность мышления, иначе все их спектакли будут бескрылы. Мысль, воображение, его полет — вот начало творчества. Ни шагу, ни слова, ни жеста на сцене без работы мысли, без постановки цели и оценки результа­тов! Поэтому содержание занятий должно отвечать на­мерению научить студентов выражению определенной мысли-идеи режиссерскими и актерскими средствами через организацию короткого сценического действия —

этюда.

Этюд способен взволновать зрителя, он интересен, когда заложенная в нем мысль прозрачна и заразительна для аудитории. Добиваясь в этюдах разнообразия тем, развивая наблюдательность студента, обращая его вни­мание на близкие ему, волнующие его события, поощряя искренность, чувство юмора, можно помочь молодому начинающему режиссеру свободнее, самостоятельнее от своего лица высказаться в этюде. И пусть на первых по­рах этюды, их драматургия незамысловаты, иногда даже наивны. Если студент искренне увлечен темой, действи­тельно хочет высказаться именно об этом, надо помочь ему выразить себя, свои чувства и мысли в коротком сценическом действии — этюде. Именно увлеченность сту­дента темой приносит успех в работе.

Приведу один пример.

Студенту хотелось в маленьком этюде показать, что значит для человека Ленин, пример его жизни.

Стол, стул, телефон. На стене — портрет в черной ленте. Вошел человек, подошел к столу. Взял, прочитал, повертел в руках какую-то бумагу, посмотрел на портрет. Долго посмотрел... Пусто в комнате. Холодно. Человек перечитал бумагу, подошел к телефону.

— Пришлите Петрова.

Сел. Один. Холодно в комнате. Пусто. Вошел вто­рой. Кивнул молча. Первый читает вслух по бумаге.

**Стр.5**

— «Мандат. Решением бюро партячейки завода то­варищ Петров командируется на постоянную работу в Центральное отделение ЧК, в распоряжение товарища Дзержинского. 26 января 1924 года».

Второй изумленно и протестующе: - Я?! В ЧК?!

И взревели гудки. Один. Второй. Пятый. Останови­лось время. Нет Ленина. Слушают стоя. Молча. На сте­не портрет в черной ленте.

А потом — тишина. Подошел к столу Петров. Долго, тщательно сворачивал бумажку. Спрятал в карман. По­жал руку человеку за столом. И вышел.

Здесь на очень небольшом материале этюда зазвучала большая тема: жизнь среди людей, жизнь для людей.

В практике ГИТНСа существует такой принцип: обыч­но, прежде чем приступить непосредственно к работе над этюдом, студенты выполняют ряд упражнений, которые непосредственно, органично подводят их к этюду. Эти упражнения постепенно переходят в этюд, переставая быть просто упражнениями. Часто их проводят как игру, чтобы не воцарялась томительная скука. В них отраба­тываются отдельные элементы верного сценического по­ведения— внимание, наблюдательность, развивается творческая воля, умение быстро включаться в действие и переключаться с одного объекта внимания на другой, умение сосредоточиться на заданном объекте: быстро и точно схватить его основные черты и передать их словами ярко, образно, зримо. В этих упражнениях студенты по­лучают наглядные уроки того, что слушать и слышать, смотреть и видеть — это не одно и то же. Слушают все, как говорит один, допустим, но не все услышат манеру, мелодику, характерность, дефекты речи говорящего. Студенты начинают понимать, что рассказывать — это значит рисовать словом, добиваться, чтобы человек, слу­шающий рассказ, увидел все так, как видит рассказчик. Студенты учатся «рассказывать глазу», мыслям партне­ра, как того требовал К. С. Станиславский, а не только его уху. Здесь впервые некоторые из них обнаруживают, что плохо умеют смотреть и видеть.

Объектами в этих упражнениях может быть любой предмет, картина, событие, человек, улица, дом, музыка, явление природы, происшествие — короче, все, что мож­но слушать и слышать, на что можно смотреть и видеть. Упражнения развивают также фантазию студентов, их изобретательность.

**Стр. 6**

Одно и то же действие, выполненное подряд всеми студентами, решается каждым из них по-своему. Напри­мер, надо войти в ком«ату. Каждый делает это, исходя из различных предлагаемых обстоятельств — откуда, ку­да и с какой целью он входит, — стремится выразить все обстоятельства в точном действии, этими обстоятельства­ми продиктованном.

Упражнения подводят и к общению с партнером (им­провизация диалога или диалога без слов). Студенты в этих упражнениях понимают, что действие на сцене все­гда имеет определенную цель. Толчок к действию — «если \ бы». Значит, на сцене нельзя сделать ни одного шага без \ *[.<* вымысла и работы воображения. Каждое действие дол- V жно иметь оправдание. Ряд упражнений на элементы системы Станиславского преследует цель тренажа твор­ческой воли, внимания, фантазии, свободы мышц и т. д. Затем все элементы системы — действие, внимание, во­ображение, оценка факта, общение, владение объектом, внутренний монолог, действие словом, владение темпо-ритмом — осваиваются в работе над этюдом, отрывком, актом пьесы и, наконец, всей пьесой.

Практика показала, что самостоятельная работа ярче и полнее раскрывает студента, поэтому целесообразно с первых же недель занятий прививать студентам навык к повседневной самостоятельной работе. Самостоятель­ность будит творческую активность, повышает личную ответственность студента.

**2. Режиссерский отбор средств театральной**

**выразительности**

Создавая этюд, будущий режиссер впервые обращает­ся для передачи своей мысли не к словам, а к средствам театральной выразительности. Научиться пользоваться средствами театра лаконично, уметь создать образное решение места и времени действия, атмосферу событий, их динамику — этими задачами определяется особенность работы над этюдом на режиссерском факультете.

Что же такое актерские и режиссерские средства, то есть выразительные средства театра? Актерские — это действия и поступки актера на сцене, внутренний монолог, непосредственность оценок актера, темпо-ритм его жизни, направленность его темперамента. Чтобы пользо­ваться этими средствами выразительности наиболее

**Стр. 7**

полно, необходимо знать и глубоко понимать учение К. С. Станиславского, его систему воспитания актера.

Режиссерские средства — прежде всего действующий актер, направляемый режиссером, затем выразительные средства театра, создающие среду, в которой актер дей­ствует. Это оформление — декорации, свет, звук (будь то музыкальное или художественно-шумовое оформле­ние). Чем свободнее, раскованнее будет себя ощущать студент, тем легче ему ориентироваться в «стране теат­ра», в ее порой скрытых возможностях. Он откроет, что «рецептов» нет, что нет и канонов незыблемых и вечных, что каждое творческое решение — это открытие. Ему ста­новится очевидным, что талант режиссера — это дар со­чинять сценическую жизнь из верно и точно отобранных действий персонажей.

На собственных ошибках студент начинает понимать, что без отбора точных действий, поступков он не сможет обойтись в дальнейшем, при постановке пьесы.

Поступок, предложенный драматургом по сюжету пьесы, режиссерская фантазия облекает конкретными подробностями поведения. Сочиняя и отбирая непрерыв­ную цепь не указанных, не названных драматургом после­довательных действий персонажа, подробностей его по­ведения, режиссер как бы освещает каждое событие сво­им отношением к происходящему, своей режиссерской трактовкой.

Из одного поступка, предложенного драматургом, фантазия режиссера и актера создает целую цепь дейст­вий, живых подробностей поведения, наполняющих по­ступок конкретным живым содержанием. Содержание может быть мелким, примитивным или, наоборот, мно­гозначным, богатым аналогиями, ассоциациями. Поэто­му так различны бывают постановки одной и той же пьесы.

-" Поэтому главная забота при построении этюда — это верно и точно найденное и осуществленное поведение действующих лиц.

Но с первых же этюдов ставится также требование четкого по мысли и образного решения сценического пространства. Создание атмосферы события заставляет искать выразительное световое, звуковое, музыкальное решение этюда. Не сразу дается умение точно выбрать и создать театральными средствами место действия этю­да. Вот где требуется знание жизни, изобретательная фантазия, понимание того, о чем говоришь со зрителем.

**Стр. 8**

Надо стремиться, не загромождая сцену, найти две-три точных, «говорящих» детали оформления.

Важно определить место источников света на сцене, их яркость. Удачно найденное освещение поможет пе­редать атмосферу действия. Искусно отобранная деталь оформления, интересное звуковое или музыкальное реше­ние этюда могут сразу перенести нас в определенную ис­торическую эпоху.

Иногда, чтобы выразить свою мысль, режиссеру не­обходима вся бытовая конкретность обстановки, а в дру­гом случае окажется вполне достаточно одной детали, ко­торая «закричит» еще сильнее оттого, что будет одна.

В качестве примера можно привести этюд «История одной комнаты», сделанный, а затем записанный студен­том. В трехчастном этюде образно было решено сцени­ческое пространство, форма этюда, выбранная режиссе­ром, выражала движение времени. Это достигалось через лаконично и выразительно отобранные режиссером де­тали оформления и звуковую партитуру этюда.

Замысел этюда родился у студента в поисках инте­ресных и точных по характеру деталей интерьера (по заданию педагога нужно было приготовить выразитель­ную выгородку). Толчком послужил образ: «стул, пере­тянутый по диагонали шнурком». Это стул из музея. А что с ним было до музея? И что с ним было потом? Вспомнились Ясная Поляна, Петергоф, Клин. И вот этюд в его окончательном варианте.

1. Комната. Слева — два стула. Справа — письменный стол, в центре — старинные часы. Старинные книги, по всей комнате разбросаны листы рукописи. На кресло небрежно брошен плед. На столе цветы, гусиное перо… Чернильница. Уютный полумрак. Комната освещена колеблющимся пламенем свечи на письменном столе.

Где-то в глубине дома звучит на клавесине старин­ный вальс... Возникает звук колокольчика, бегущей трой­ки. Звук все ближе, ближе. Вальс смолкает. Затемнение. В темноте настойчиво звенит колокольчик. Бежит время...

2. Полный свет. Аккуратно расставлена мебель. Стулья перетянуты шнурками. Аккуратно разложены старинные книги и листы рукописей, аккуратно лежит плед на ручке кресла. По комнате медленно, внимательно и с уважением осматривая каждый предмет, проходят двое. Задерживаются у письменного стола. Бьют часы. Двое подняли головы, радостно переглянулись — заводят! Хорошо!

**Стр. 9**

Затемнение.

В темноте продолжают бить часы. Бежит время...

3. В бой часов вклинивается дробь барабана. Ком­ната освещена мертвенно белым светом. Все поломано, разбросано. На часы наброшен немецкий мундир. Вре­мянка посреди комнаты, из нее торчат полуобгоревшие старинные книги, рукописи... Звучит барабан.

Занавес.

В этюде важно значение мелких и точных, подсмот­ренных у жизни правд, отобранных режиссером. Этюд — это миниатюра. Он пленяет мыслью и мастерством, чув­ством правды, создающими достоверность.

Надо сказать, что от всякого художественного про­изведения, в котором есть тонко подсмотренная и осмыс­ленно отобранная художником жизненная деталь, зри­тель получает большую радость. Учиться у жизни, неус­танно наблюдать ее, остро подмечать все новое, учиться отбирать главное — вот путь, на который должен стать каждый, кто стремится стать режиссером.

**3. Азбука верного сценического поведения в этюде**

Разумеется, основное и главное содержание работы режиссера составляет его работа с актером. Ничто не может заменить ярко и глубоко живущего, то есть мыс­лящего, действующего и чувствующего на сцене актера. Чтобы верно найти и осуществить поведение действую­щего лица, нужно знание психологии человека, ее осо­бенностей в человеке сегодняшнем и вчерашнем, ее тон­костей и неожиданностей. Только при глубоком, тонком понимании события, его сути, ощущая глубинные цели и желания персонажа, можно верно нащупать его основ­ное действие, найти точные приспособления. Хорошо если режиссер умеет конкретно, зримо не только рассказать, но и показать актеру его физическое самочувствие, под­сказать внутренний монолог, умеет заразить его своими мыслями, видениями.

Огромное значение имеет верно найденный внутрен­ний темпо-ритм жизни актера, точная направленность его темперамента, верно отобранная последовательность действий.

Точно отобранные действия могут раскрывать все — атмосферу события, взаимоотношения, физическое са­мочувствие человека, его характер, мысли и т. д.

**Стр10**

В этом нетрудно убедиться. Мы встретимся с конкретны­ми примерами этого в описаниях работы над этюдами в следующей главе.

Точное действие возникает на сцене при учете всех предлагаемых обстоятельств происходящего события. Действие бывает вызвано тем или иным событием, оно тесно связано с объектом. Поэтому прежде всего нужна ясность в том, какое именно происходит в данный мо­мент событие. Каково действие каждого участника в этом событии или в результате этого события. Какова моя цель и какие объекты занимают мое внимание, мою мысль на пути к этой цели.

Объект внимания — это своего рода якорь опасения. Верно найденная цепь объектов внимания помогает ак­теру создать живую среду для своей фантазии. По этой цепи, как по фарватеру, направляется он к цели.

Объектом внимания может быть событие, явление природы, человек, его поступок, мысль, любой предмет, звук — все, что доступно человеческому восприятию. Пре­пятствия на пути к цели станут главными объектами вашего внимания. Чтобы преодолеть их, вам надо будет остановить на каждом свое внимание, оценить его и най­ти способ преодолеть, совершив нужный для этого посту­пок. Объект, оценка, действие — вот «три кита», на кото­рых строится линия поведения актера на сцене. Причем действие —это уже результативный момент. Оно импро­визируется каждый раз в момент творчества на сцене. Действие всегда — результат оценки, то есть верного внутреннего процесса «жизни человеческого духа», ре­зультат непрерывного «внутреннего монолога», который в жизни непроизвольно свойствен каждому человеку, на сцене же его необходимо воссоздавать каждый раз фан­тазией актера.

Объект внимания может находиться — сейчас, конкретно, зримо — перед глазами человека или вставать перед его внутренним взором, в воспоминании, либо в мечте о будущем, просто неотвязно быть в мыслях (по­мещаться как бы внутри человека). Все мы знаем в жиз­ни этот взгляд задумавшегося человека, смотрящего «внутрь себя». Глаза его как бы не видят, вернее, не фиксируют того, что происходит в это время непосредственно перед ним.

Сейчас, когда зрителя в театре больше всего интере­сует процесс мысли героя, процесс его внутренней борь­бы, когда зритель ищет и ждет умного героя с

**Стр. 11**

психологией интересной, богатой и сложной, современный актер должен научиться искренно, интересно, содержательно и, главное, эмоционально мыслить на сцене, быть в этом плане каждый спектакль актером-импровизатором. Для этого надо определить объекты, которыми питается мысль, находя на каждой репетиции все более точное качество и характер мысли образа. Знать цепочку объек­тов своего внимания на пути к цели и импровизировать каждый раз процесс мысли; сегодня не так, как вчера, и завтра иначе, чем сегодня, потому лишь, что я сегодня иной, чем вчера, чем завтра. Поэтому с первого этюда нужно искать поступок только как результат оценки объ­екта. Объект, его оценка и процесс поиска верного по­ступка — азбука актерского искусства. В каждое мгнове­ние сценической жизни у актера должен быть верно отобранный объект внимания.

«Глаз актера, который смотрит и видит, привлекает на себя внимание зрителей и тем самым направляет их на верный объект, на который им следует смотреть. Наоборот, пустой глаз актера уводит внимание зрителей от сцены» '. «Не сам объект, а привлекательный вымысел воображения притягивает на сцене внимание к объекту. Вымысел перерождает его, с помощью предлагаемых обстоятельств делает объект привлекательным» 2.

Разумеется, в первых этюдах обычно объекты просты, как и предлагаемые обстоятельства, оценка их не пред­ставляет сложной задачи для мысли исполнителя, и по­ступок, активное действие находится легко.

Чем дальше идет процесс обучения, тем сложнее пред­лагаемые обстоятельства этюдов, сложнее объекты. Они требуют большей интенсивности внимания, страстной концентрации мысли, более живой и гибкой фантазии, умения действовать не только физически, но и словом или только взглядом.

В самом деле, даже молча и абсолютно не двигаясь, можно действовать очень ярко и активно. Простой при­мер: идет лекция. Слушатели могут вести себя по-раз­ному. Одни внимательно смотрят и слушают, другие явно заняты посторонним делом, а кто-то молча смотрит на лектора, и в его взгляде столько отрицания и унич­тожающего скептицизма, что лектор, наталкиваясь на

1. К. С. Станиславский, Собрание сочинений в 8-ми томах, т. 2, М., «Искусство», 1954, стр. 112.

2 Та м же, стр. 129.

**Стр. 12**

этот взгляд, каждый раз будет преодолевать его, —«не обращать внимания», либо просто спросит: «Вам что, это не интересно? Вы не согласны?»

Очевидно, что этот слушатель действовал, и действо­вал очень ярко, активно, причем одной только мыслью, выраженной взглядом.

Обычно поступок бывает комплексом физического, психического и словесного действия.

Предлагаемые обстоятельства совершающегося сей­час на сцене события должны быть вскрыты режиссером не поверхностно, а предельно точно и глубоко. Тогда определится само существо события, его сокровенный смысл, что неизбежно скажется на поведении актеров. Цель каждого участника события будет конкретной, ув­лекательной для актера. На пути к этой цели встанут определенные крупные и мелкие препятствия. Они явятся объектами мысли-фантазии исполнителя. Их надо будет либо преодолеть, либо использовать для достижения цели.

Добиваясь от исполнителя подлинного внимания к объекту-препятствию, серьезной оценки его и подлинно­го поиска самого целесообразного поступка, направлен­ного на его преодоление или использование на пути к цели, режиссер помогает актеру действовать на сцене по законам органики, а не фальшиво, по-актерски «пред­ставлять» действие.

**Стр13**

**II. ЗАМЫСЕЛ И ПОСТРОЕНИЕ ЭТЮДА-ПЕРВЫЙ РЕЖИССЕРСКИЙ ЗАМЫСЕЛ И**

**ЕГО ВОПЛОЩЕНИЕ.**

 **ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ НАПРАВЛЕННОСТЬ ЗАНЯТИЙ**

**1. Событие — действенная пружина этюда**

Замысел этюда рождается таинственными путями, но все же есть в этом процессе и видимая организационная сторона. Иногда преподаватель предлагает курсу тему для этюдов, и дело студентов выбрать событие, на ко­тором эта тема может быть раскрыта в действии на сце­не. В другой раз студент может принести этюд на опре­деленный факт, событие — и уже дело преподавателя по­мочь разобраться, какая же мысль является основной для этюда, и затем направить работу студента над раз­витием или перестройкой этюда так, чтобы основная мысль была выражена четче и полнее.

Поводом для этюда может быть стихотворение, эпи­зод из литературного прозаического произведения, кар­тина художника, музыкальное произведение, песня и т. д.

Помимо темы преподаватель может предложить и то или иное место действия: выставка художника, загс, вокзал, метро, парикмахерская, улица, утренняя, вечер­няя, в часы «пик». Конкретные жизненные наблюдения обогатят студентов подлинным, живым материалом, на котором может быть сымпровизирован этюд.

В практике ГИТИСа существуют задания, например, на «самый короткий» или на «самый смешной» этюд. Ка­нонов здесь нет. Это живое творчество фантазии препо­давателей и студентов. Личная судьба, накопленный опыт, приобретенные знания становятся материалом для творчества, питают фантазию режиссера. Воображение охотнее отталкивается от хорошо знакомого факта, сво­боднее развивается в сфере нами понятых отношений, о которых мы многое знаем. Собственный опыт убеждает студента, что только увлеченность этюдом, главной его темой приносит успех в работе.

Для чего делается этюд? Что хочет им сказать автор, чем хочет увлечь зрителя? Находит ли живой отклик в сердце студента основная мысль этюда, важна ли она для него, способна ли взволновать его творческую

**Стр. 14**

природу? Пусть эта волнующая мысль пока выражена в драматургии этюда несовершенно, что делать? Ведь в дальнейшем, при встрече с профессиональной драматур­гией, режиссеру придется частенько преодолевать и ее несовершенства. Потому попытка даже на несовершенном драматургическом материале создать жизнь с её неожиданными реакциями, юмором, искренностью и непосредственностью оценок – полезная и нужная школа для будущего режиссера.

Этюд большей частью удается, если тема взята из хорошо знакомой, близкой студенту действительности, рождена его жизненным опытом, — сверка с жизнью ком­пас надежный. Построение этюда — это фактически поиск верного поведения актёров, отбор выразительных поступков, действий участников этюда. Оно начинается с определения основного события.

Главное событие не всегда совершается на глазах у зрителя. Оно может происходить как бы за сценой, но все равно будет определять все поступки действующих лиц. Оно может только готовиться или уже совершиться до начала этюда, но тем не менее именно оно является пружиной, приводящей все в действие.

Наконец событие определено, найдены его последова­тельные эпизоды, поведение участников. Начинаются попытки осуществить событие в действии. Тут наиболее , часто встречающийся недостаток – пропуск отдельных ступеней, последовательных звеньев в цепи действий, соз­дающих событие на сцене. Это происходит от недостаточ­ной проработанности эпизода. Обычно в этих случаях у студентов возникает чувство неудовлетворенности, ощу­щение фальши, схематичности этюда, но они не могут определить, отчего возникает фальшь и как, через какие точные действия можно преодолеть схематичность. От­сюда часто возникает наивная лозунговость, стремление «в лоб» передать идею вместо органичного развития дей­ствия этюда!

Идею спектакля (в данном случае этюда) пусть най­дет и осознает, сопоставляя все виденное на сцене, сам зритель. Это будет его открытие. Идея не лежит на по­верхности, не декларируется, а «ходит в шапке-невидим­ке» и потом вдруг впивается в сердце, в сознание зри­теля как его личное мнение о жизни, показанной в этюде.

Дело же режиссера — проявить в конкретном поведе­нии, поступках взаимоотношения действующих лиц

**Стр. 15**

этюда, взорвать конфликт, тогда мысль этюда раскроется для зрителей сама собой.

Часто этюды несут на себе печать времени. Этюд, о котором пойдет речь («Голуби мира»), был подготовлен в первом семестре 1952/53 учебного года. Студентка вы­брала главным событием демонстрацию и митинг на площади в Риме. Ей были близки события, знакомы предлагаемые обстоятельства. Она несколько лет прожи­ла в Италии, видела и понимала ее людей, атмосферу их жизни. И пусть сюжет этюда прост, но интересен в дан­ном случае сам процесс работы. Режиссерский рассказ замысла был конкретен, заразителен.

Чердак. Через открытое слуховое окно виден квадрат голубого неба, узкий сноп яркого солнечного света про­резает темноту чердака, слышен гул толпы на улице, свистки полиции, выкрики лозунгов мира на итальян­ском языке.

В люке чердачного пола появляется девушка, она оглядывается,

прислушивается, поднимает из люка закры­тую корзину, ставит ее на пол, затем поднимается сама, пробирается к окну, открывает корзину и бросает в окно на собравшуюся внизу толпу пачки листовок, а затем вынимает из корзины и выпускает одного за другим не­скольких голубей как символ мира. Из толпы несутся на итальянском языке возгласы: «Мир!» Толпа сканди­рует: «Тольятти!», девушка машет в окно красным платком.

Слышны шаги по лестнице. Девушка оглянулась. В люке показывается голова полицейского, он взбирает­ся на чердак. Неожиданно девушка ловко швыряет в него пустую корзину, сама выскакивает на крышу череа слуховое окно. Полицейский бросается к слуховому окну, но в него летит град камней, толпа внизу встретила его гиканьем, полицейский отпрянул от окна. Толпа торже­ствует.

I Событие, основное для этюда, — митинг на площади итальянского города. Именно это событие рождало все поступки персонажей. И хотя оно происходило за сце­ной, но именно им жили участники этюда. Помочь ми­тингу или помешать ему —вот на чем строился кон­фликт.

Главное событие — митинг — входило в действие сво­ей звуковой партитурой. Митинг не был виден зрителю. Тем подробнее и достовернее пришлось разработать его звучание в этюде.

**Стр. 16**

Точная характеристика места действия — одно из обя­зательных условий. Умению использовать для этого станки, ширмы, свет, шумы студенты учатся начиная с первого полугодия. Зритель должен сразу получить от­вет на вопросы: где, когда происходит действие. Верно найденное место действия много значит для убедитель­ности этюда в целом.

Решение сценического пространства в этюде «Голуби мира» было очень простым. Узкий станок по диагонали, на который поднимались в глубине снизу, и окно прямо на уровне станка у переднего его конца с ярким снопом света через него при отсутствии другого освещения сце­ны создавали впечатление высоты и яркого солнца за окном. Поведение участников должно было дополнить эту характеристику места действия.

Кроме уточнения всех предлагаемых обстоятельств места действия нужно разработать весь этюд так, чтобы в каждом действии найти «маленькие правды». Роль этих маленьких правд огромна. Они рождают драгоцен­ное чувство большой правды.

В этюде «Голуби мира» все началось с вопроса, что значит попасть на темный чердак после яркого света ули­цы, как будешь вглядываться в темные углы, удостове­ряясь, что на чердаке никого нет? Поначалу студентка сразу бросалась к окну — это было неверно. А если на чердаке кто-нибудь есть? А если за вами погоня?

Такие вопросы заставили изменить поведение: быстро оглядеть чердак, прислушаться, нет ли шагов на лест­нице.

- Смотрите, крепкий ли пол, нет ли еще люка, сгнивших досок?

Новое обстоятельство повлекло за собой насторожен­ность, обострило и сделало еще более тревожной атмо­сферу. На чердаке обычно пыльно, под крышей прохо­дят балки — можно стукнуться головой. Оценка этих предлагаемых обстоятельств делала поведение более конкретным, убедительным. Руководитель следит за дей­ствиями исполнительницы, направляет, подсказывает.

- Прежде чем бросать листовки, приглядитесь, где внизу больше народу, прицельтесь, куда бросать — вправо? влево? Осторожнее! Кажется, на лестнице шум! Надо прислушаться... Нет, это вы просто сделали движение головой, а не посмотрели, не послушали. Следите за брошенными листовками, кому они попали — полиции или народу, увидели вас те, кто внизу, или нет?

**Стр.17**

И опять репетиция с толпой митингующих. Появление листовок вызвало нарастающий гул толпы, так как каж­дый стремится первым поймать листовку или хотя бы пробиться к счастливчику и прочитать через его плечо. Спросить, что в ней. Оттолкнуть мешающего и т. д. — все эти поступки распределены, выполняются всерьез, и шум митинга получается живым, убедительным.

•— Наверно, там удивлены. Откуда листовки? Смот­рят уже вверх, ищут. Вот теперь самое время выпускать голубей,— раньше их могли и не заметить. Именно то, что происходит там, внизу, определяет поведение девуш­ки на сцене. Разве так сразу можно поймать голубя в корзине? Где у него голова, где хвост? Как вы его дер­жите? Вы задушили его уже, наверно! Пожелайте ему без слов доброго пути. Теперь можно выпускать.— И все бывшие в аудитории удивились и рассмеялись, услышав звук крыльев воображаемого (комок белой бумаги) го­лубя,— этот маленький звуковой эффект (трепет листов раскрытой тетради) оказался очень удачным.

- В каком направлении полетел голубь? Вот теперь понятно. Посмотрите, посмотрите еще ему вслед!

Малая, но верная подробность поведения помогает выразить происходящее. Так, в данном случае точный взгляд — куда полетел голубь — заставляет верить в его полет, видеть направление полета. А что внизу? Толпа закричала? Значит, видят. Давайте, давайте скорее! Вто­рого, третьего голубя! А что теперь толпа? Как живет площадь? Нужно все время тесное взаимодействие! И са­мо собой возникло решение — толпа запела «Бандьера росса»! Студентка знала песню, ее тут же разучили, и, когда в этюде за сценой, с площади зазвучала эта песня, у всех перехватило горло. Этюд вышел! В этом не было сомнения. Студентка, взволнованная больше всех, иска­ла, как, через какой поступок ответить толпе внизу на песню. Так возник красный платок в ее руке.

Шаг за шагом добивались правдивости, точности выполнения каждой детали, а это привело к искренней увлеченности, взволнованности.

Именно в этой работе студент овладевает отдельными элементами системы Станиславского. Он развивает свое внимание, творческое воображение, узнает, что такое оценка факта. Учащийся знакомится с «если бы» и с пред­лагаемыми обстоятельствами. Он учится находить в дей­ствии отношение к факту, то есть учится не наигрывать и не «представлять», а действовать на сцене, играя этюд.

**Стр.18**

На основе этих знаний он сам потом будет строить свою режиссерскую работу с актером.

« С этюда начинаются поиски сценической выразитель­ности. Звуковое оформление может очень помочь выра­зить точнее действие или место действия: например, шум крыльев птицы создает впечатление ее полета, а итальян­ская речь за сценой переносит нас в Италию. Когда в опи­санном этюде после появления полицейского студентка прыгала в окно, то сначала это было непонятно, ее дейст­вие «не читалось» и можно было подумать, что она вы­бросилась из окна. Когда же под окно положили лист железа, и прыжок пришелся на него, а затем был слышен шум шагов, удаляющихся по железу,— все становилось ясно: удрала по крышам!

Когда студент говорит о чем-то своем, о близком ему, то он всеми пятью чувствами ощущает то, о чем говорит: он видит, слышит эти события внутренним слухом и зре­нием. Ему на помощь приходит эмоциональная память. Если он выбрал местом действия берег хорошо знакомого ему моря, то он с помощью магического «если бы» легко может представить, как вести себя, когда ощущаешь брызги прибоя на своем лице и тепло солнечных лучей на своей коже, чувствуешь соленый запах и вкус моря, слышишь шум волн и видишь бескрайнюю водную равни­ну. Рождается верное физическое самочувствие, верный темпо-ритм жизни, верный внутренний монолог, а отсю­да и то неуловимое, но необыкновенно ценное в искусст­ве, что мы называем атмосферой события, места, времени. Рождается обаяние правды жизни, правды взаимоотно­шений с окружающим миром.

Так, в данном этюде сразу же во взгляде студентки, в темпо-ритме ее действий чувствовалось боевое настрое­ние итальянской толпы, азарт протеста, острота уличных событий. Ее видения главного события этюда были ярки­ми, заразительными.

Этюд «В горах Болгарии» был подготовлен, как и пер­вый, на предложенную Н. М. Горчаковым тему борьбы за мир. Студентка-болгарка знала горы, быт горцев. Полу­чился такой этюд.

Место действия — небольшое плато в горах, справа барьер из камней, в глубине скала. Солнечный свет. Из-за барьера показались две руки, из-за камней появилась девушка. У нее за плечами мешок, она в спортивных шта­нах. Взобравшись на плато, осмотрелась, вытянула снизу веревку, с помощью которой влезла сюда, и начала

**Стр. 19**

сворачивать веревку, с тем чтобы забросить петлю на камни еще выше по склону. Но бросок неудачен. Она прикрепи­ла веревку к поясу и стала подниматься выше.

В это время послышался шум самолета. Девушка подняла вверх лицо, смотрит, самолет кружит. Увидела что-то странное там, наверху. Смотрит... напряженно, серьезно, настороженно. Потом отпрянула и спряталась за камни на верху скалы. Сверху спускается парашютист (студент прыгает из-за кулис с высоты двух столов). Он падает, потом подымается, сдерживает воображаемые стропы парашюта. Затем расстегивает ремни, освобожда­ется от парашюта, сворачивает его и, приподняв большой камень, заваливает им парашют. Девушка насторожилась еще более. Он достал, проверил, переложил оружие, быст­ро обходит плато, заглядывает за скалу, вниз, через гря­ду камней, осматривается — никого. Он достает карту, компас, пытается ориентироваться. Достав веревку, спу­скает ее в том месте, откуда недавно поднялась девушка, видимо, хочет спускаться здесь. Когда он перегнулся че­рез барьер вниз, прикрепляя веревку, девушка, метко бросив в него камень, оглушила его: он сник и повалился на камни.

Девушка спустилась на плато, толкнула его в плечо, он мягко упал на спину, как мешок. Быстро скрутив ему ноги и руки своей веревкой, девушка, ловко поворачивая его с боку на бок, обыскала карманы, нашла оружие, до­кументы, очевидно, фальшивые, много денег и, отерев пот, торопливо стала спускаться.

Этюд потребовал от студентов очень активного внима­ния, смены темпо-ритма поведения в зависимости от но­вых предлагаемых обстоятельств. Студенту необходимо было предельно освобождать свое тело от всякого напря­жения, чтобы эпизод связывания и обыска стал убеди­тельным.

Оценка факта — появления самолета, а затем и пара­шютиста,— нахождение своего отношения к факту через ряд действий — всему этому училась студентка, овладе­вая внутренним монологом застигнутой врасплох, но не растерявшейся девушки. Был найден последовательный ряд действий: смотрю, прячусь, слежу, ищу камень, жду момента, удобного для нападения, прицеливаюсь, бросаю, проверяю, жив ли, связываю, обыскиваю, бегу за людьми.

При этом мы добивались подлинности действий, а не их обозначения или изображения. Воображаемый парашют был поводом для занятий аффективными

**Стр.20**

действиями, которыми тоже надо было овладеть. Аффективные действия фиксируют внимание студента на форме выра­жения и заставляют сверяться с жизнью.

Так, выстраивая этюд, через последовательность по­ступков, выражающих событие, студенты в то же время овладевали элементами системы Станиславского.

Репетируется действенная партитура, рожденная к жизни происшедшим событием. Эту партитуру действий надо нафантазировать и осуществить в поведении.

Н. М. Горчаков обращал сугубое внимание на эту осо­бенность занятий, так как впоследствии именно событие будет основой репетиций спектакля. Только в спектакле событий будет больше, для этюда же вполне хватит и одного.

Главное событие этюда «Голуби мира» — митинг на площади Рима. Это событие заставило девушку поднять­ся на чердак, бросить листовки, выпустить голубей. Ее цель — помочь митингу, цель полиции — свернуть, прекратить митинг, арестовать девушку. Для этюда «В го­рах» главное событие — приземление диверсанта. Оно определяет все поведение парашютиста и девушки.

Первоначальный замысел этюда «Похищение» был прост. Джигит хочет похитить девушку, товарищ его отго­варивает, но все же помогает в предприятии; девушка приходит за водой к источнику, где ее ждут похитители, и дает им отпор.

Когда начали строить этюд и создавать в действии первый эпизод — засаду, помню, вошел студент — тата­рин по национальности — и сел. Он сидит, а на сцене ни­чего не происходит. «Что вы делаете?» — спрашивает пре­подаватель. «Жду, когда она придет».— «Разве так ждут? Откуда она может прийти? Справа? Слева?» — «Справа».— «Ну так посмотрите — может, она уже идет?» Студент смотрит вправо. «Разве сейчас день? Как вглядываются ночью? Ведь легче услышать, чем увидеть. Потом, почему вы не боитесь, что она вас заметит?» — «А здесь не за что прятаться».— «Устройте так, чтобы можно было спрятаться. И потом, разве ночью так легко передвигаться? Можно споткнуться о камни, провалиться в канаву...» — «А тут ровный пол».— «Сделайте неров­ный, вам будет легче поверить в препятствия». Так воз­ник станок, лестница. «Что еще может вам помешать?»— «Темнота мешает смотреть, соловей расщелкался».— «Избавьтесь от помехи». Студент начал ощупью искать камень.

**Стр. 21**

Так постепенно из мелких действий создалась жизнь, а брошенный в птицу камень дал уже и некоторую харак­теристику действующему лицу. Дошли до момента прихо­да товарища. Студент-казах вышел из-за кулисы и начал отговаривать приятеля. На него было тяжело смот­реть — так он неловко себя чувствовал. Беспомощный человек на голых подмостках — жутко, конечно. Начался разговор о том, в каком событии он принимает участие. «В похищении». — «Ну а вам когда-нибудь приходилось похищать?» — «Нет». — «А с чем можно сравнить похи­щение, с чем-нибудь более знакомым вам? Ведь это свое­го рода воровство? Не так ли?» — «Да, но я никогда не воровал».— «Даже яблоки из чужого сада?» — «Ну, за яблоками лазили...» — «Ну вот и прекрасно. Что типично для такого предприятия? Наверно, вы не входили в чужой сад так, как вышли сейчас из-за кулис. Был и забор, и ко­лючая проволока, и собака, и, возможно, сторож? Не так ли?» — «Да, но ведь здесь нет забора, нет собаки, сторо­жа!»— «Да, но зато может быть остаток старого дувала, потом, может быть, девушка уже здесь, — как бы ее не спугнуть». Так возник условный свист, перелезание с осторожностью через дувал. «Вы ведь отрицательно отно­ситесь к затее приятеля, пусть это ваше отношение подкре­пится какой-нибудь неприятностью, конкретизируется». Так возникла порванная штанина. (Кстати, она снимала всякий налет романтики с похитителей.) «Уточните, в чем заключается ваша помощь?» Решено было, что он приво­дит лошадь и доставляет приятелю бурку.

Постепенно создалась конкретная среда, в которой студент почувствовал себя удобно. Когда подошли к эпи­зоду появления девушки, возник вопрос — почему она идет ночью за водой? Оправдали это так — она приходит сюда, чтобы встретить своего любимого. Но сегодня его специально задержали друзья похитителя. Исполнитель­ница роли девушки, студентка-лачка, стала напевать ка­кую-то восточную мелодию. Как ходят с кувшином за во­дой, она знала точно,— как его держат, опускают, подни­мают с водой. Все это создавало верную атмосферу. Таково значение выхваченной из жизни детали в созда­нии этюда. Точно найденные подробности в действии рас­крывают атмосферу, место и время действия, характер ' действующего лица, его физическое самочувствие.

Весь этюд был построен теперь на конкретных дейст­виях актеров. На ступеньках сидит молодой джигит, он настороженно прислушивается, ждет, всматривается в

**Стр.22**

темноту ночи, птицы мешают ему слушать, он находит ощупью камень и швыряет в кусты. Щелканье прекрати­лось. Тишина. Никого. Потом слышен топот лошадиных копыт и условный свист. Он отвечает. Слева из-за камен­ного дувала появляется другой джигит. Пыхтя, он переле­зает через дувал, зацепился за куст, порвал брюки, в тем­ноте никак не может разобрать — сильно ли порвана штанина, и это усугубляет его отрицательное отношение к затее приятеля, которого он спрашивает: «Ты давно здесь?» Получив ответ: «Давно», он пытается охладить пыл первого: «А может, зря ты все это? А?» В ответ первый только «зыркнул» на него глазом. И второму пришлось снова подчиниться, он прошептал: «Лошадь здесь, бурка здесь». Оба ждут. И вот вдалеке послышалась песня. Оба переглянулись: «Она!» — и спрятались в кустах. К родни­ку спускается девушка, на плече кувшин для воды. Она осторожно нащупывает в темноте ногой ступени, подхо­дит к источнику, опускает кувшин и набирает воду. Сле­дующий эпизод — нападение. Первый джигит появляется и тихо подходит к ней вплотную незамеченный. Она хочет поднять кувшин, оборачивается и видит человека, она его узнала: «Что тебе надо?» Он: «Я приехал за тобой». Она: «Этого не будет!» Он хочет схватить ее, она, защи­щаясь, окатывает его водой. Он фыркает, отряхивается, но загораживает ей дорогу: «Сегодня не уйдешь!» Прия­тель его подкрадывается к девушке сзади с буркой в ру­ках и хочет накрыть ее буркой. В последний миг девушка увернулась, выскользнула, бурка накрыла первого джиги­та, девушка мгновенно надела на голову второму пустой кувшин, взбежала наверх по лестнице и, услышав ржанье, метнулась не в направлении дома, а к привязанной ло­шади. Когда оба джигита наконец перестали ловить друг друга и выпутались из бурки, раздался топот лошадиных копыт, и они поняли, что остались ни с чем.

Значение точно отобранного действия, его выразитель­ность, способность раскрывать существо события, взаимо­отношения, характер человека иллюстрирует описанный этюд. Кувшин, надетый на голову похитителя, бурка, накрывшая другого,— это результат отбора поступков. Они вызывали смех над горе похитителями, помогали нам выразить свое отношение к ситуации. Сложный условный пересвист, весьма серьезное передвижение на карачках, чересчур старательный шепот во время засады, порван­ная штанина — все это определило насмешливое отношение зрителей. Достаточно было одному швырнуть камень

**Стр. 23**

в щелкающего соловья, и он уже не мог вызывать сим­патию.

Если мы видим, как человек подает другому два паль­ца при встрече, задает вопрос о самочувствии и тут же, не дождавшись ответа, бросает собеседника, занявшись своими делами,— его отношение к собеседнику ясно, как и его характер.

Рассмотрим еще один пример.

Студент-вьетнамец показал этюд: женщина-вьетнамка сидит среди разбросанной утвари, слышен гонг, вбегает сын, говорит: «Это я поджег». Мать: «Что же теперь де­лать?» Сын: «Я уйду к партизанам». Они прощаются, сын уходит. Вот и все... Но этюд был выполнен с большим увлечением. Как выяснилось, студента волновала мысль о том, что самые простые, мирные люди Вьетнама вклю­чаются в борьбу против американских оккупантов. Из рассказа студента выяснилось, что движимый любовью к своему народу, юноша поджег военный склад американ­цев. Стали искать, как лее убедительно выразить все эти предлагаемые обстоятельства, атмосферу жизни городка, событие — поджог склада — не в рассказе, а в действии, средствами театра.

Главным событием этюда остался поджог склада. Но теперь студент сумел развить экспозицию этюда. Обо­стрению предлагаемых обстоятельств этюда помогала такая подробность, как комендантский час в оккупиро­ванном американцами селении. Это обстоятельство рож­дало определенное поведение отца и матери в экспозиции этюда.

Комендантский час, нельзя пройти по улице без риска быть убитым — а сына все нет! Возникало тревожное ожидание, настороженность. Из их прислушивания, мгно­венных переглядываний при каждом шорохе за дверью, мгновенно погашенной свечи при проходе патруля создавалась выразительная тревожная атмосфера. Так инте­ресно и верно найденное обстоятельство помогло выстроить точное поведение, а это в свою очередь раскрывало атмосферу сцены.

Экспозиция строилась на конфликте отца и матери по поводу опоздания сына. Мать заступалась, защищала, за­ботилась о сыне, отец нападал, осуждал. Их поведение в сочетании с хорошо решенным оформлением и костюма­ми сразу раскрывало обстоятельства жизни. Бедное жи­лище вьетнамской семьи. В доме холодно. Они пытаются отогреть руки у очага, кутаются плотнее в тряпье.

**Стр. 24**

Мать хочет приготовить еду. Она чистит рис, но отец бе­рет у нее из рук чашку риса со словами: «А завтра что есть будем?» За окном проходит патруль. Стук в окно — приказано тушить свет в домах. А сына все нет!

Внезапно раздается набат, что-то случилось. Видно, как разгорается зарево за окном. Отец выбегает на ули­цу, возвращается и сообщает: «Горит американский воен­ный склад!» Женщина бросается с ведром на улицу, но мужчина останавливает ее: «Пусть горит. Ложись спать». Оба укладываются на циновки. За окном — набат, за­рево.

Чтобы появление юноши не выглядело просто выходом на сцену, надо нафантазировать и оценить все обстоя­тельства поджога склада и бегства от преследователей.

Сначала на фоне окна появлялась крадущаяся, при­жимающаяся к стене дома фигура сына. Он прячется от промчавшихся всадников, мы слышим удаляющийся то­пот копыт. Потом сын, внимательно осмотревшись по сто­ронам, тихо и стремительно входит в дом. Он запыхался и старается успокоить дыхание, прислушивается — что на улице? Замечает, что кисть руки кровоточит, перевязыва­ет руку, жадно пьет воду из ведра, прячет какие-то вещи в углу, снимает куртку — так, что нам ясно: куртка мок­рая и грязная. Очищает налипшую грязь — очевидно, при­шлось ползти по земле,— снимает обувь и тихо, в темноте, прислушиваясь к дыханию «спящих» родителей, хочет лечь. Отец внезапно строго спрашивает его: «Ты где был? Что ты делал?» Сын отвечает: «Меня никто не видел, отец». Минута тишины.

Так же подробно была разработана и развязка. Раз­дается условный стук в окно, сын насторожился, вскочил, вышел за дверь. Вернулся и сказал: «Мне нужно уходить, одного из нас схватили возле склада». Родители, обме­нявшись взглядами, быстро встают, собирают его в доро­гу, мать, прощаясь с сыном, дарит ему нож-кинжал, а отец велит отдать сыну последнюю чашку риса. Ее пере­дуют осторожно, торжественно, как самое дорогое, что есть в доме, сын сначала отказывается взять, но отец на­стаивает. Он идет с сыном до реки показать место, где спрятана лодка. Мать смотрит им вслед.

При таком решении идея этюда раскрывалась в дейст­виях и поступках персонажей.

Этюд был назван «Чашка риса».

**Стр. 25**

**2. Точность режиссерского проникновения в существо**

**события и отбор поступков**

События в первых этюдах обычно не слишком сложны, и найти верное поведение в них не так уж трудно. Но бы­вает и иначе. Ситуация, возникающая в результате собы­тия, может оказаться сложной. Без проникновения в ее существо, без сверки с жизнью легко впасть в ходуль­ность, фальшь.

Поводом для этюда «Взрыв во Фрайбурге» был эпи­зод последней встречи Мары и ее мужа Вильде в романе В. Лациса «Буря»—эпизод, рассказывающий, как Виль­де хотел спрятаться в квартире Мары, а она отдала его в руки народной власти. Сцена эта в романе — результат сложного пути, по которому развивались взаимоотноше­ния Мары и Вильде, и отразить эту сложность в коротком этюде — задача нелегкая. Нафантазированная студента­ми логика поведения лежала, так сказать, на поверхности ситуации и оказалась ложной. Взаимоотношения мужа и жены не отражали всех предлагаемых обстоятельств этой встречи. Неясно было, что важно для жены в этой встрече, не хватало точно отобранных простых поступков. Жена сразу вела допрос мужа, это звучало фальшиво. Потребовалось несколько занятий со студентами, чтобы при помощи целесообразных действий выстроить жизнен­но убедительное поведение. Первое событие этюда — об­вал на шахте. Необходимо было найти выражение его на сцене, в обстановке, в поведении жены. Возник беспоря­док в комнате, неубранный стол, брошенное на диван пальто, узелок на стуле, горит электрический свет, хотя за окном уже день. Положив голову на телефонный сто­лик и держа руку на трубке, уснула женщина.

Такая обстановка раскрывала уже кое-что из предла­гаемых обстоятельств этюда. Нарушенный быт говорил о внезапности события, пальто и узелок наводили на мысль об уходе, приходе и спешке, сон, сморивший у телефона, явно тревджен! Часы бьют шесть утра, рука с телефонной трубкой скользнула со столика, трубка упала, от стука женщина вздрогнула, вскочила, положила трубку на ры­чаг, огляделась, выключила свет, послушала ручные часы, поставила их по стенным, начала заводить. Что еще могло выразить событие? Сигнал бедствия — за окном проез­жающие машины «Скорой помощи» с характерными гуд­ками — одна, вторая, третья машина.

**Стр. 26**

Женщина метнулась к окну и, проводив машины взглядом, бросилась к телефону. Набрала номер. Ей от­ветили. Она требует, чтобы ее пустили на территорию шахты, она хочет помогать санитарам, надоело уже боль­ше суток ждать без дела. Получив положительный ответ, она набрасывает пальто и выходит в соседнюю комнату захватить имеющиеся дома простыни, одеяла. В это вре­мя дверь отпирают снаружи и входит мужчина. У него забинтована голова. Войдя, он прислоняется к двери — отдышаться, потом тяжело опускается на стул, берет со стола стакан. В нем недопитый холодный чай. Пьет. В это время входит женщина: «Курт!» Она бросается к нему, у нее подкосились ноги. Он встал, обнял ее, сажает на стул. Она зарылась головой в его куртку, обхватила его руками, вцепилась в него. Самое главное для нее — каким он пришел, что с ним, чем помочь ему. Поэтому откинулась, смотрит — видит раненую голову. Как бы же­лая убедиться, что он цел, ощупывает его плечи, руки, замечает, что одежда влажна и в грязи. «Тебе надо пе­реодеться, я сейчас...». Он задерживает ее, не выпуская ее руки. Она видит его усталость, спохватывается, уклады­вает его на диван, бросается подать сухую одежду, туфли и тут же решает, что ему надо выпить рюмку коньяку. Не успев достать коньяк, предлагает приготовить ванну. Он удерживает ее, притягивает к себе, обнимает. «Поду­мать только, нелепая случайность, и я мог никогда боль­ше...».— «Это не случайность, это преступление»,— отве­чает она, откупоривая коньяк. Он удивленно смотрит на нее. Она, заставляя его выпить рюмку: «Сегодня в ночь арестован главный инженер шахты».

В это время раздается звонок.

Муж резко садится, просит жену открыть дверь и ска­зать, что его нет дома. Она удивлена. Он: «Я очень устал и сейчас не в силах ни с кем видеться». Она идет открыть дверь, он встает, бросается в противоположную комнату, прячется там, напряженно прислушивается. Она за сце­ной: «Нет, Риттер живет этажом выше». Дверь захлопну­лась, он возвращается к дивану, она входит: «Зачем ты встал?»—«Я хотел выпить еще коньяку. И вот что, в самом деле, приготовь мне ванну и что-нибудь поесть». Она выходит. Он набирает телефонный номер и ведет условный разговор. Ему приказывают уходить. Он отве­чает: «Выполню». Входит жена, вносит еду. Он кладет трубку. Она спрашивает: «Что — выполню?» Он: «Звонил врач, спрашивал, выполню ли я его предписания; зря

Стр.27

беспокоится, я чувствую себя отлично». Она выходит гото­вить ванну. Тогда он открывает ключом письменный стол, достает пачку денег, оружие, бросает на диван. Жена про­ходит по коридору с полотенцем и спичками, видит в дверь все и роняет спички. Он слышит стук и, не огляды­ваясь, садится на диван, стремясь закрыть деньги. Она подходит: «Встань». Он встает. Она: «Откуда это? Что происходит, Курт?!» Он: «Мне нужно уйти. Я потом тебе объясню». Она начинает понимать. «Я не пущу тебя. Ты должен все сказать мне». Он грубо отталкивает ее, идет в другую комнату взять плащ. Оттуда его голос: «Где мой плащ?» Она со словами: «В левом отделении шка­фа!»— подходит и запирает дверь на ключ. Он рвет дверь, стучит, она не знает, что сделать — позвонить, пойти? В это время раздается звонок в квартиру...

Прозрение жены стало темой этюда. Встреча сначала выходила фальшивой — объятия, поцелуи и сразу раз­говор, от которого возникало ощущение неправды пове­дения. Встреча стала убеждать, когда вылилась в ряд конкретных действий, весьма вероятных в таких обстоя­тельствах и выполняемых в стремительном ритме. Все ее заботы о нем: одежда, туфли, коньяк, еда, ванна — одно громоздилось на другое. Она не успевала сделать одно, как на полдороге ее застигала следующая мысль, она те­рялась, решая, что же важнее, что сделать раньше? Все это передавало суматоху встречи, радость, стремление хоть чем-нибудь помочь ему. И тогда сцена стала убеди­тельней, стал возможен переход к разговору о том, что он мог никогда больше не увидеть ее. Слова звучали естест­венно, воспринимались как благодарность за любовь и заботы о нем. Так постепенно живое поведение преодоле­вало схематичность драматургии этюда, его сюжетную банальность.

Эпизод прозрения вначале тоже был фальшивым. По­лучился он только тогда, когда студенты хорошо поняли ситуацию, ее существо, отсюда возникли верные действия, поступки. На всем протяжении эпизода жена хотела услышать от мужа слова, полностью оправдывающие его, боялась своей догадки, гнала от себя подозрение и боро­лась за мужа, за веру в его честность. И только увидев его злобное лицо, полное решимости уйти, когда он грубо оттолкнул ее, как врага, как препятствие с дороги, она поверила своей догадке. Но, даже и повернув ключ в зам­ке, она все еще не знала, как же поступить дальше. При­ход за ним разрешил все сомнения.

**Стр. 28**

Оказалось, что суть события вовсе не допрос, не обви­нение женой мужа, как пытались сыграть сначала, идя поверхностно за сюжетом. Оказалось, что слова обвине­ния можно бросать, требуя опровержения их, желая услы­шать от человека полное самооправдание! Существо сце­ны— не обвинение, а жажда оправдания! Она, обвиняя, провоцирует его на самозащиту, ждет от него оправды­вающих его слов.

Ошибки, допущенные студентами в работе над обоими этими эпизодами, являются очень типичными для первого курса, поэтому я так подробно останавливаюсь на этом примере.

•Первая ошибка заключается в неумении найти суще­ство события, его конкретность (в данном случае это со­бытие— встреча), определить, из каких точных для дан­ных предлагаемых обстоятельств мелких действий оно слагается? Происходит замена живого, подлинного, орга­нического, целесообразного действия схематическим, по­верхностным театральным обозначением, действием «вообще», тогда как в жизни каждая встреча имеет свои неповторимые предлагаемые обстоятельства и, стало быть, свои характерные особенности, подробности поведе­ния, продиктованные этими обстоятельствами. Такое дей­ствие «вообще» ничего не раскрывает во взаимоотноше­ниях, характерах, в предлагаемых обстоятельствах, поэтому оно неубедительно.

Другая ошибка, не менее типичная в работе студен­тов-первокурсников, заключается в стремлении сыграть сразу результат взаимоотношений (особенно если он дик­туется положительной идеей этюда, в данном случае же­на— прокурор своего мужа), минуя самое главное, су­щество и тонкость, глубину ситуации, постепенный орга­нический путь развития взаимоотношений. Это тоже приводит к ходульности. Чтобы избавиться от ошибки, надо обращаться к жизни. Как трудно в жизни бывает отказаться от выношенных идеалов, чувств, как до по­следнего человек цепляется за них, защищает их; и толь­ко на сцене удивительно легко становятся прокурорами мужей, которых за минуту до этого любили.

В работе над другим этюдом, «Свадьба», была допу­щена, а потом исправлена та же ошибка, что и в этюде «Взрыв во Фрайбурге». Вместо логичного, правдивого развития линии действия возникла голая демонстрация идеи. «В лоб» докладывалась мысль этюда. Студенты, придумывая этюды, выступают не только как режиссеры,

**Стр. 29**

актеры, но и как драматурги. И вот им приходится пре­одолевать такие недостатки собственной драматургии, как схематизм сюжета.

Этюд «Свадьба» был сделан студентами —казахом, киргизом, хакасом, татарином и корейцем. Студенты опирались на их знание жизни и быта в республиках Востока.

Первое событие — товарищеская пирушка у жениха в ожидании приезда невесты и гостей с ее стороны. Вто­рое и основное событие этюда — получение письма. При­ход из дальнего аула земляка жениха с письмом от его первой жены и детей. И развязка — расстройство новой свадьбы. Тема этюда — новое отношение к женщине, борьба с многоженством. Этюд высмеивал охотников до многоженства.

Атмосфера создалась сразу, как только участники уселись в кружок на ковре, поджав под себя скрещенные ноги, а жених выставил блюдо с воображаемым пловом и кувшин вина; великолепные «восточные» тосты, знание всех мелочей — как едят плов руками, как берут пиалу, как пьют — все это создавало жизнь.

За окном шум проезжающей арбы, песня; вся компа­ния кричит в окно — желает счастливого пути,—• и снова приступает к еде и вину. Поднимают тост за невесту, сест­ру одного из присутствующих: «Пусть она будет хорошей женой, и пусть красота ее сияет так же, как сияет звезда Героя Труда у нее на груди».

Поднимают тост за жениха: «Прошел только год, как ты приехал в наш аул, но все мы успели тебя полюбить, при тебе наш магазин работает как никогда, пусть дом твой будет всегда полной чашей, как полны товарами полки нашего магазина, выпьем за отличного заведующе­го магазином, за храброго джигита, за веселого друга!» Громыхнул бубен, возникла песня, а после еще одного тоста началась веселая пляска. Кувшин опустел. Хо­зяин вышел принести еще вина. Вдруг открылась дверь и вошел путник. Спросил, здесь ли живет хозяин дома, назвав его по имени. На вопрос, кто он такой, путник от­вечает: «Я земляк его, мы из одного аула, пришел пови­даться». Все бросились обнимать старого друга хозяина, усадили, угощают пловом, а когда хозяин принес вино, поднимают тост за старых и новых друзей.

Земляк поднимает тост: «Ты хорошо устроился на но­вом месте, хочу выпить за твоих ласковых друзей. — И, выпив, договаривает: — Пора привозить и семью—жену,

**Стр. 30**

детей». Все расхохотались. «Да он только сегодня же­ниться собирается».— «Сегодня? А дети когда — вчера?» Все хохочут, не верят. Тогда пришедший ищет в карманах и передает как доказательство письмо. «Письмо!» Все смотрят на письмо, на хозяина, на его друга. И вот гости один за другим поднимаются и, выразив хозяину свое гневное осуждение, расходятся.

Таков был показанный студентами первый вариант этюда. До передачи письма все было более или менее убедительно, конец же этюда прозвучал неожиданно ло-зунгово, и даже фальшиво.

Пришлось обратить внимание студентов на то, что это событие в существе своем — скандальное разоблачение. Причем все участники оказались в неловком и смешном положении. Ведь они только что расхваливали, как могли, хозяина! А как это бывает в жизни, если вы в гостях и вдруг назревает скандал? Невольно чувствуешь себя в не­го замешанным. Как ведут себя в таких случаях? Обыч­но, чтобы избежать неловкости, стремятся незаметно уйти, понимают и конфуз и грустный юмор создавшегося неле­пого положения, хотя прекрасно сознают, что виною все­му хозяин дома и собственная близорукость!

Предложено было провести еще раз конец этюда с мо­мента получения письма. И вот сначала водворялась неловкая пауза. Хозяин с письмом в руках оглядел всех, но гости старались не встречаться с ним взглядом, смот­рели в пол, в сторону, в потолок, потом один из гостей, не выдержавший неловкости, хлопнул себя по лбу и вос­кликнул: «Ах, я совсем забыл сказать жене...»— и с этими словами выскочил за дверь, второй схватился за бубен и, закричав вслед ушедшему: «Бубен, бубен забыл!» — по­следовал за ним. Затем поднялся третий — брат невесты; не зная, что сказать, он снял, почистил рукой и надел тю­бетейку, потоптался, кашлянул и, буркнув: «Моей сестре ты не жених», вышел. Земляк окинул пустую комнату, взглянул на хозяина, покачал головой, почесал затылок и сказал одно только слово: «Худо!»

В этом варианте конец стал живым и комедийным. Раньше гости, не чувствуя никакой неловкости, отважно разражались гневными тирадами, но смотреть на них бы­ло неловко. Теперь гостям приходилось преодолевать не­ловкость ситуации, а смотреть на них было приятнее, — было видно, что живут они верно, чувствуют и понима­ют не только ложь хозяина, но и свою наивность, доверчивость, конфуз и нелепость ситуации.

**Стр.31**

На этих примерах студенты поняли, что не всегда то, что лежит на поверхности сюжета, и есть существо про­исходящего. Если глубже взглянуть на событие, ситуа­цию, поступки, то иной раз подробности поведения диа­метрально меняются, делаются неожиданнее и правдивее.

**3. Органичность и импровизационность поведения актера в заданной**

**партитуре действий**

Студенты начинают овладевать грамотностью в пост­роении этюда. Они определяют событие, вокруг которого сочиняют этюд, раскрывая это событие в поступках участ­ников. Учатся отделять главное событие, давать ему про­стор во времени и пространстве, подчиняя ему второсте­пенные для мысли этюда подробности, сжимая их, отодвигая на второй план. Но выделение главного не должно приводить к схематизму поведения, который уби­вает жизнь, веру, правду на сцене. Умение сочетать за­данную режиссером партитуру действий с органичностью, импровизационностью поведения — качество очень цеп­ное в актере.

Но свобода импровизации приходит к актеру вместе с высоким профессионализмом, высокий профессионализм актера предполагает его колоссальную внутреннюю подвижность, когда логика поведения образа легко ста­новится логикой поведения актера, характер мышления «примеряет на себя», а свойственная образу природа чувств заража­ет нервный аппарат актера и становится его собственной. Пока нет еще этого высокого профессионализма, свобода импровизации возникает от знания темы, то есть лишь в очень близких, знакомых актеру-студенту обстоятельст­вах, когда фантазия его питается хорошо знакомой дейст­вительностью. Поэтому этюд очень хорошее начало для воспитания верного сценического самочувствия. Этюд на близком жизненном материале раскрепощает природу актера, помогает импровизационности. Этюд «Чабаны» сделан был двумя студентами — хакасом и киргизом. Те­ма этюда был взята из хорошо им знакомой жизни ско­товодов.

Действенная партитура этюда была такова.

Нерадивый чабан заснул на работе. Верхом подъез­жает его сменщик, видит спящего, проверяет, починил ли

**Стр. 32**

тот изгородь загона,— нет, не починил. Обнаруживает пустую бутылку из-под водки. Овцы в загоне блеют и беспокоятся. Он направляется туда водворить порядок. В это время проснулся нерадивый чабан, видит узелок приехавшего, его лошадь, привязанную в нескольких ша­гах, понимает, что заснул не вовремя, и тоже бросается к овцам. Овцы успокоены. Оба чабана возвращаются. Приехавший обвиняет и уличает сдающего смену в том, что тот спал, пил водку на работе, не починил изгородь вовремя: «Теперь, если что случится, отвечать буду я за твою беспечность». Но тот не желает слушать нравоуче­ний. Возникает ссора. Сдающий смену чабан бросает приехавшему обвинение в том, что тот вечно лезет впе­ред, в ударники, беспокоится об очередной премии. При­ехавший оскорблен и швыряет уезжающему его разбро­санные вещи: «Убирайся отсюда, лентяй!» Тот, отруги­ваясь, нахлестывает воображаемую лошадь (стол за первой кулисой), вымещая на ней злобу, вскакивает на нее и уезжает. Оставшийся чабан раскладывает вещи — халат, котелок — и все еще ворчит на уехавшего, отшвы­ривает подальше пустую бутылку, пытается крепить изго­родь. И вдруг горизонт темнеет, начинает свистеть ве­тер — идет песчаная буря. Чабан из последних сил сдерживает под ветром изгородь. Овцы блеют и мечутся в страхе внутри загона. И вдруг слышится топот лошади­ных копыт. Совесть зазрила уехавшего, и он вернулся помогать спасать стадо от возможного бедствия, так как изгородь не починена вовремя по его вине. Соскочив с ло­шади, преодолевая песок и ветер, он упорно продвигается вперед и, достигнув товарища, всем своим телом навали­вается на падающую изгородь, и вдвоем им удается удер­жать ее.

Буря прошла так же быстро, как и возникла. Оба ча­бана отряхиваются от засыпавшего их песка, сплевывают песок, отирают пот, умываются из жбана, поливая друг другу воду на руки. Во время умывания они иногда взглядывают друг на друга. Вот один плеснул на друго­го из кружки, оба рассмеялись. Очевидно, теперь они вместе починят изгородь.

Точное знание быта чабанов, деталей в их поведении, знание на своем опыте, что такое самум, помогло студен­там создать очень интересный и убедительный этюд. До­статочно было видеть, как они вскакивают или соскакива­ют с коня (стол и на нем стул за первой кулисой), чтобы быть уверенным в существовании там лошади. Именно

**Стр. 33**

подлинное понимание всем существом изображаемой ими жизни рождало неожиданные импровизации в поведении. Взбешенный справедливыми упреками чабан, собираясь ускакать, отвязывает свою лошадь, чтобы затем вскочить на нее. И вдруг поводья натянулись — воображаемая ло­шадь, взволнованная скандалом, взметнулась на дыбы, и студент отлично сыграл сцену борьбы с лошадью, усми­рения ее, в запале спора с партнером вымещая на ней злобу на товарища.

Или достаточно было видеть изогнутое тело студента, пробивающегося боком сквозь воображаемый самум, его руки, защищающие лицо, сощуренные глаза, скользящие назад ступни, чтобы поверить в зыбкий песок под ногами, песок и ветер вокруг него. Его тело физически «помнило», что это такое — самум. Знание давало свободу, необходи­мую для интересной, выразительной импровизации пове­дения.

Я говорю об этом не для того, чтобы похвалить этюд, а чтобы на конкретном примере показать, какова сила точного знания, ощущения, какую убедительность прино­сит оно в этюд, в отрывок, в пьесу в противовес отвлечен­ному, приблизительному представлению «вообще» о том или ином явлении. Знание того, как это бывает в жизни, дает свободу актеру, расковывает его способность к им­провизации, он уверен, что не ошибается, импровизируя.

Студенты должны учиться выхватывать из жизни точ­ные, верные, типичные для данных предлагаемых обстоя­тельств черты в поведении, в мышлении человека и орга­нично переносить их на сцену. Тогда и зритель будет откликаться на них: «До чего верно: именно так это и бы­вает в жизни». Зритель будет узнавать людей, явления, события, верить в них, и открывать, и отмечать для себя все новые стороны как будто бы уже и известных ему яв­лений, но показанных театром с новой для него глубиной проникновения в их сущность либо повернутых театром в новом для него ракурсе.

Не будем забывать, что главное все же не просто в жизненной точности выхваченных деталей, а в том, какие детали отобрал из жизни художник для создания убеди­тельной, впечатляющей сценической картины. Вот этот отбор и есть искусство.

**Стр. 34**

**4. Идейная устремленность этюда и режиссерская партитура**

Художник должен брать из жизни то, что наиболее ярко воплощает его замысел, его идею. Так, в этюде «Похищение» опрокинутый на похитителя кувшин есть отобранная деталь для выражения отношения к этому варварскому обычаю.

Подсмотренные в жизни правдивые детали должны «работать» на основную мысль, иначе получится слепое копирование. Как сказал Гёте, если сделать мопса, впол­не схожего с натурой, то будет одним мопсом больше, но никакого обогащения искусства при этом не будет.

Художественное произведение всегда несет в себе мне­ние художника о жизни, его настроение, его увлеченность. Мысль режиссера и актера о жизни, воплощенная в ху­дожественном образе, в сценическом действии, овладева­ет зрительным залом, если она справедлива и зреет в умах современников.

Этюд «Африка пробуждается», созданный в 1960 го­ду, рассказывал о борьбе колониальных стран за свое ос­вобождение. Центром внимания мировой общественности в то время были события в Конго. Мужественный много­страдальный народ и его легендарный герой Патрис Лу-мумба. Кадры кинохроники о провозглашении независи­мости еще в одной стране Африканского континента, очерки в печати, фильм «Таманго» на экранах. Масштаб­ность темы героической борьбы народа, острота отноше­ния к ней и необходимость решить все это в рамках ко­роткого пяти-десятиминутного этюда продиктовали фор­му — этюд-плакат.

Как выражалась идейная устремленность в партиту­ре этюда?

Замысел режиссерской партитуры этюда был таков.

На сцене пусто, на задней стене сценической коробки слабый красноватый отсвет, глухие звуки тамтама. На фоне красноватых отблесков появляются две фигуры — на контровом свете они смотрятся темными силуэтами — обе до пояса обнажены, руки скованы цепями, фигуры согнуты, так как на плечах они несут человека в белом костюме, в пробковом шлеме, с кнутом в руках. Группа под глухие звуки тамтама движется справа из глубины к центру сцены, на стене все ярче разгорается багровый свет, барабан звучит все явственней и грознее. Когда он достигает форте, группа останавливается. Двое

**Стр. 35**

слушают барабан, затем глядят друг на друга и вдруг, сра­зу решив, сбрасывают с себя колонизатора, он летит впе­ред к авансцене слева, падает на руки, тут же вскакива­ет, оборачивается, встречается глазами с теми двумя и, подняв хлыст, идет на них. Те отступают на шаг, второй. Поднимается древко огромного голубого стяга с буквами ООН. Оно скрывает за собою двоих. Колонизатор тоже ныряет за стяг. Полотнище стяга начинает колыхаться, по нему ходят «волны» — за ним идет отчаянная схватка. Барабан гремит вовсю, зарево пылает, над стягом ООН возникает то хлыст колонизатора, то две пары рук, ско­ванных цепями, отбивающихся от хлыста. И вдруг тамтам резко замолкает, стяг замирает, тишина, и из-за стяга ООН появляется голова в цилиндре с эмблемой США. Голова в цилиндре спокойно смотрит направо, налево, а затем прямо перед собой, ее взгляд словно говорит: «А разве могло быть иначе?»

И неожиданно взорвался барабан, упал ничком впе­ред на голубой стяг человек в цилиндре. Зрители снова видят двоих, теперь они разогнули спины, высоко подняли руки и, с силой разорвав цепи, швырнули их долой со своих теперь освобожденных рук. Справа из-за кулис у самой авансцены выступил третий, передал словно по цепи в эти свободные руки сначала один, затем второй автомат, принял из-за кулис третий автомат, и, сомкнув­шись в строю, крепко держа в руках оружие, они двину­лись вперед под звук тамтама. Шаг, еще шаг... и конец этюда.

Почти все это было придумано студентом еще до на­чала работы с товарищами по курсу. Разумеется, уже сам замысел этюда-плаката предопределил его пантоми­мическое решение, известную схематичность поведения студентов, занятых в нем. Но, отдавая в этом себе отчет, мы смогли и в таком этюде работать над элементами си­стемы Станиславского. Студенты учились подчинять себе внимание зрителей, по-настоящему оценивая тот или иной объект, так, например, учились слушать барабан и слышать за «тамтамом» пламенные стихи африканских поэтов-патриотов, улавливать внутренним слухом, как рушится мир старой Африки.

Разбирались в сложности процесса революции в Аф­рике, в его парадоксах, противоречиях, двусмысленности роли ООН, США. Искали сценическое выражение этому в плакатной форме. И в то же время учились создавать внутренний монолог двух африканцев, несущих на себе

**Стр.36**

колонизатора, и его внутренний монолог. Искали верное физическое самочувствие, различное для африканцев и белого. Двоим пришлось будоражить свою эмоциональ­ную память, вспоминая, как ведет себя человек в состоя­нии длительной физической усталости, отупения и равно­душия, постепенно переходящего в протест и бунт против белого. Исполнитель белого фантазировал свое поведе­ние, выражающее полный покой, безразличие к черным, искал в поведении и мыслях отношение к ним как к пред­метам или домашним животным. Затем начинался вдале­ке «тамтам» барабана, всех пробуждая, тревожа, вызы­вая к решительному нападению одних и заставляя перей­ти к обороне третьего. «Тамтам» барабана пробуждал мысль, одну и ту же мысль в глазах обоих африканцев: «А почему, собственно говоря, нельзя его сбросить?!» Эта мысль была так интенсивна, что останавливались ноги, и все их существо собиралось на внимании к барабану, к его грозному нарастанию. Это грозное нарастание тол­кало их к действию, действию решительному, немедленно­му, и они, словно ища поддержки, оглядывались друг на друга, видели подтверждение своим мыслям, намерениям, чувствам в глазах товарища и сообща принимали послед­нее решение: колонизатор летел вниз с их плеч от резко­го внезапного толчка.

Так шаг за шагом создавали студенты внутреннюю жизнь этюда, все приближаясь к органичному воплоще­нию замысла. Накапливались подробности в поведении. Оно делалось все более содержательным и убедительным, постепенно оправдывая внешнюю форму задуманного. Студенты учились понимать без слов партнера, по его взгляду, молча находить контакт с партнером — то есть общаться без слов, сообща принимать решение в резуль­тате оценки предлагаемых обстоятельств и совершать по­ступок-действие,— искали и находили молча через мысль-действие, через физическое действие отношение к яв­лению, событию, партнеру.

Идейная устремленность этюда «Побег» диктовала иной отбор режиссерской партитуры этюда.

На сцене ночь, лай собак. Свистки полицейских, вы­крики немецких команд. Все стихло. Потом осторожные шаги по крыше. В чердачном окне появляется силуэт человека. Он мгновение слушает, затем быстро ныря­ет в темноту чердака. Он старается успокоить дыхание, притаившись, слушает улицу, видимо, даже стук собст­венного сердца пугает его, оно так стучит, его слышат,

**Стр. 37**

наверно, преследователи, но услышат ли его люди этого города?

Над эпизодом много работали. Студенту никак не уда­валось верно, убедительно сыграть момент появления. Не было правды в поведении. Чтобы приблизиться к вер­ному физическому самочувствию, предложили одолеть бегом крутую гитисовскую лестницу с первого этажа на третий. Это помогло понять жизнь тела, дыхания. Но главное — что нес человек в себе? Этого не было. Пот градом катился с него, а глаза были пустые, без всякой верной мысли. Студенты — режиссер этюда и исполни­тель -— вместе вспоминали и смотрели фильмы, фотогра­фии о жизни в концлагере, эпизоды побега из «Судьбы человека», нападение собак, борьбу с ними. Что будет, ес­ли беглеца поймают? Надо было добиться верных внут­ренних видений объектов мысли и их оценки, разбудить фантазию актера, создать верный внутренний монолог, отвечающий предлагаемым обстоятельствам.

Затем пришлось много и упорно работать с исполни­телем, выстраивая его поведение. Только через убедитель­ное поведение актера можно выразить идею этюда. Доби­вались от исполнителя не формального, а правдивого выполнения каждого действия, подлинности каждой оцен­ки. Потребовалось для дальнейшей работы создать место действия, то есть чердак. Нужно было выразительно ре­шить пространство, чтобы увлечь воображение исполни­теля. Нафантазировали возможные объекты внимания на чердаке: ящики, веревки, белье, люк. Два стола, поло­женные на пол плоскостью на зрителя, «читаются» как брошенные на чердаке ящики. Затем было найдено инте­ресное решение — на «ящики» прямо наклонены репети­ционные ширмы тыльной своей стороной на зрителя. Их переплеты ассоциируются с переплетом под крышей чер­дака, наклон читается как скат крыши. Два ряда веревок под крышей от кулисы к кулисе. Брошенная поломанная корзина в углу. Затем родилась еще одна деталь — заце­пленная за переплет ширмы выброшенная клетка кача­ется на бечевке. Темнота, и только тусклый свет слева че­рез чердачное окно — на белье, клетку. Попасть на чер­дак можно с «крыши», через слуховое окно, перемахнув через стол-ящик, или снизу в углу за первой правой ку­лисой.

На примере этой работы студентам стало понятно, как важно не только уметь работать с актером, но и уметь выстроить этюд, то есть найти выразительное

**Стр.38**

осуществление на сцене режиссерской партитуры этюда. Уже самый первый эпизод — погоня — требовал более полно­го решения. Появилась необходимость создания вырази­тельной звуковой, шумовой паузы перед появлением бег­леца на чердаке, чтобы было ясно, откуда пришел человек, ощущалось и поведение преследователей и последо­вательность развивающихся событий перед появлением человека на чердаке. Начинался теперь этюд тревожной сиреной, затем звуками погони: свистки, топот ног, лай собак, немецкие команды. Затем тишина и крадущиеся шаги по железной крыше человека, его появление в окне. Искали, откуда именно и с какой громкостью должна зву­чать сирена, чтобы быть убедительной, как именно зву­чат команды, распоряжения. Искали, где кто должен пробежать, крикнуть, чтобы все звуки были убедительны­ми, правдивыми и в то же время выразительными, конт­растными. Так выстраивался эпизод погони. Если не впе­чатляет, не убеждает и не волнует поведение актера, идея этюда не может увлечь зрителя.

Началась работа над вторым эпизодом этюда.

Человек прячется на чердаке под окном. Успокаивает свое дыхание. Человек попытался встать, что-то стукнуло его по голове. Осторожно, пряча свет, чиркает спичкой. Качается клетка, в ней уже давно нет птиц, только пыль. Кругом — развешенное белье, старые корзины, какие-то ящики. Где же ход вниз? Человек чиркает еще одну спич­ку— хочет осмотреть дальний угол. Какой-то шорох. Кто-то поднимается по лестнице, именно сюда. Надо спасать­ся, прятаться! Как же это происходило? Новое обстоя­тельство — голос или шорох за люком — заставляет человека слушать, показалось это ему или нет. Шаги приближаются. Отступая от люка, он все свое внимание сосредоточил на нем. Шаги безусловно сюда. Тогда у ис­полнителя возникает решение: выход один — к окну, на крышу! Большой шаг — и человек у окна. В этот момент за окном свисток полицейского. Внизу опять залаяли со­баки. Что делать? Возникают два очень жгучих объекта. Внимание человека скачет с одного объекта на другой. Молниеносно работает мысль беглеца — что же теперь делать? И приходит решение — спрятаться здесь, на чер­даке, за простыней. Очень стремительно но не формально надо было переключать студенту свое внимание с люка на окно. Запела женщина — объект внимания люк. Залая­ли внизу собаки — объект внимания окно. Результат всех оценок — поступок.

**Стр. 39**

Секунда — и человек уже за большой простыней в глу­бине чердака. Люк открылся, и появилась женщина с лампой в одной руке и бельевой корзиной — в другой. Что-то будет теперь? Чужая жизнь, чужая судьба,, как пересечется она с судьбой беглеца?

Появившаяся женщина приносит с собой свой ритм поведения. Открывается люк. Не торопясь, влезает жен­щина. Она, видно, устала. Распрямляется, разминает спи­ну. Прищурившись от темноты, оглядывает чердак. Ста­вит корзину. Укрепляет на гвозде фонарь. Вдруг слы­шит крики немцев и свистки на улице. Что ж, в оккупиро­ванном городе это не редкость. Смотрит в окно. Потом проверяет—высохло ли белье. Чердак пылен, а белье чистое. Осторожно снимает, складывает в корзину. Про­стыня еще висит. Может, она ее не снимет... Но вот жен­щина уже взялась за край простыни, откинула ее и за­мерла. Человек! Прежде чем она закричала, человек схватил ее и зажал ей рот. Она вырвалась и упала, от толчка упал ящик, человек споткнулся о него и тоже упал. Они лежат в разных углах и смотрят друг на друга. Каж­дый старается догадаться, что будет делать другой сейчас.

Опять свистки и немецкая речь под окном на улице. Человек бросил быстрый тревожный взгляд на окно и сно­ва смотрит на нее. Женщина догадалась, поняла его тре­вогу, поняла связь между ним и теми — там, внизу. А они уже вошли в дом. Не спуская глаз с женщины, подни­мается и ступает за простыню человек. Его глаза требуют от нее помощи. Женщина вскочила, взяла корзину. По­явился немец-полицейский, в руке электрический фонарь. Резко, точно лая, задает он вопросы женщине, шаря лучом света по углам чердака. Женщина недоуменно смотрит на него, молча пожимает плечами, показывает на кор­зину, полную белья, берется за простыню, проверяя, су­хая ли. Полицейский стремительно подходит к окну, ша­рит лучом по крыше и кричит вниз. «Шетапо1!» '. Затем так же стремительно уходит вниз. Женщина смотрит в люк, слушает его удаляющиеся шаги, потом, услышав, как отъезжает полицейская машина, смотрит в окно. Че­ловек показался из-за простыни и тоже слушает улицу. Когда все стихло, он без сил опускается на ящик, ма­шинально берет край простыни и проводит им по лицу. Стирает пот. Смотрит на женщину. Старается запомнить

**1**. Никого! *(нем.).*

**Стр. 40**

ее черные глаза и большие руки, обхватившие корзину. Он запоминает ее на всю жизнь: «Tante mille gracie, signora!1. Она сочувственно смотрит на беглеца — что. еще придется ему вынести, удастся ли ему побег? Конец этюда.

Студентам становится ясно, что идейность этюда не исчерпывается его названием или режиссерской декла­рацией идеи. Идейность этюда живет, убеждает, заражает только через верно отобранную действенную партитуру и ее выразительное, подлинное осуществление на сцене в поведении актера, в его увлеченности.

Идея этюда не в формальном лозунге, а в живом чув­стве, острой эмоциональной мысли, в конкретном поведе­нии действующего лица. Идея этюда это его глубинное течение, пронизывающее все существо этюда, питающее собой направленность темперамента режиссера и актера, направленность их поиска. Без этой одержимости идей нельзя воплотить ее в этюде, она остается только в заго­ловке, только вывеской, а это станет ее профанацией.

Поэтому нельзя придумать идею этюда, она должна жить в человеке и рваться к людям, она должна требо­вать себе выражения в творчестве, беспокоить творчес­кую природу режиссера. Только тогда идея станет суще­ством, подлинной сутью этюда.

*5* Предлагаемые обстоятельства этюда — начало пути к образу

Студент действует в этюде от своего «я» в предлагае­мых обстоятельствах, которые не должны быть очень ос­ложнены. В задачу первого курса не входит создание определенного характера, образа. Но все зависит от того, какие предлагаемые обстоятельства выбирает для себя студент.

В этюде «Голуби мира» девушка, бросающая листов­ки, возможно, добавляет к своему «я» более мужествен­ные черты и этим начинает путь к образу. Пусть она толь­ко не наигрывает, и, если искренняя вера в вымысел пе­реключают ее из реальной жизни в область искусства, это прекрасно! Некоторые педагоги считают вредным, преждевременным играть образ в этюде. Но ведь наша задача вовсе не состоит в том, чтобы ограничивать поэ-

1. Благодарю вас, синьера

**Стр. 41**

зию актерского творчества противоестественно узким кру­гом предлагаемых обстоятельств и догматическими за­претами.^ Талант актера, его способность воспринимать вымысел как правду и создавать па сцене «жизнь чело­веческого духа» — самое драгоценное в искусстве театра. '"Поэтому вряд ли стоит гасить эти моменты творчества только потому, что они возникают на первом, а не на треть­ему году обучения! В этюде «Похищение» студент бро­сает камень в расщелкавшегося соловья. Наверно, он в это время создает таким поступком и мыслями, оп­равдывающими поступок, логику поведения образа. Сту­дент сам вряд ли стал бы бросать камень в птицу. В этом поступке проявлялся характер более грубый и жестокий, чем его собственный. Здесь сами предлагаемые обстоя­тельства (взятые все правдиво, до конца) ведут к созда­нию элементов образа, характера. Студент должен в се­бе найти и грубоватость и своевольность, иначе, оставаясь только собой, таким, какой есть, он не станет похищать!

Ряд увлеченно и убежденно выполненных действий, которые отвечают несколько иной логике поведения, чем та, что свойственна студенту в жизни, уже создает эле­менты характера, образа. И очень хорошо, если студенту это удается уже на первом году обучения! Надо запре­щать наигрыш, фальшь, а не стремление к созданию сце­нического образа. Запрещать уместно, если не выходит, если не по силам оправдать логику поведения, отличаю­щуюся от своей собственной.

Способность создать образ — свойство нашей творчес­кой природы, наша одаренность —то, что отличает спо­собности, талант актера, режиссера от таланта математи­ка или врача. Создается образ нами из нас самих, то есть из наших подлинных действий, мыслей, чувств, но в логи­ке поведения, свойственной не нам, а образу; думает актер, но характер мышления уже не его, а свойственный образу, чувствует актер, но природа чувств не его, а при­сущая образу и т. д.

 Поэтому, когда студент, работая над этюдом, встре­чается с логикой поведения, несколько отличной от своей собственной, и, чтобы оправдать эту логику поведения, начинает мыслить иначе, чем обычно, то он делает первые шаги к проникновению в образ, к созданию характера; и не надо этого бояться — это то, чему он должен учиться всю жизнь! Способность к перевоплощению и делает его актером, а не физиком, не инженером! (Считаю нужным сразу оговориться, что, когда я противопоставляю акте-

**Стр. 42**

рам людей других профессий, я не исключаю возможной актерской одаренности у людей, занимающихся в само­деятельности, а, наоборот, предполагаю в них и актерское дарование.) Зачем же строить обучение так, словно мы учим людей, лишенных профессиональных актерских и режиссерских свойств?! Ведь простой этюд на физическое действие, вроде умывания или причесывания, сделает правдиво и человек, вовсе лишенный актерского дарова­ния. Зачем же искусственно тормозить творческое вообра­жение, сложнейшую работу синтеза различных ассоциа­ций, бесконечных запасов эмоциональной памяти у твор­чески одаренных? Если студент способен решать более сложные задачи, не надо ограничивать его, искусственно тормозить его творческую природу. Наоборот, следует ис­подволь готовить студента и к никогда не испытанным им действиям и переживаниям. Гамлет говорит с призраком отца, Отелло душит Дездемону, Овода расстреливают по его же команде... Тут не обойтись без способности нерв­ной системы и всего организма актера воспринимать вы­мысел как правду! Она, эта способность — главное свой­ство актера и режиссера — проявляется и в работе над этюдом. Здесь закладывается творческий фундамент для будущей работы над образами спектакля. Нужно дове­рять дарованию студента, и это доверие не останется без вознаграждения.

Уже в конце первого курса студенты разбираются в построении этюда. Они научились строить этюд, подчиняя его главной волнующей их мысли. Студенты поняли зна­чение события как пружины, приводящей в действие и столкновение людей,— именно событие побуждает к действию. Новое событие может прекратить прежнее действие и дать толчок к новому действию, часто противопо­ложному первому. Студенты стали выражать события в действии на сцене средствами театра. Стали понимать, как управлять вниманием зрительного зала, собирая его на выразительно решенном пространстве сцены и даль­ше, ведя по всей непрерывной цепи фактов, объектов вни­мания действующего лица. Студенты начинают овладе­вать грамотой верного сценического поведения в этюде, ею учатся контролировать свою самостоятельную работу над этюдом.

Теперь становится возможным переход к работе над драматургическим произведением.

**Стр. 43**

**III. ПЕРЕХОД ОТ ЭТЮДА К ДРАМАТУРГИИ**

**1. Режиссер и авторский замысел.** **Сверхзадача пьесы, ее сквозное действие.**

**Персонажи и их взаимоотношения**

Первая встреча студента-режиссера с драматургией— это прежде всего встреча с чужим замыслом, необходи­мость вжиться в него и превратить его в свой режиссер­ский замысел.

В момент встречи с драматургией перед студентом и его преподавателем встают новые задачи. Если до этого момента студент сам был автором своего этюда, то теперь он встречается с драматургией или отрывком из прозы, автор которой имеет свой собственный замысел, студенту неизвестный.

В работе над этюдом студент пользуется хорошо ему знакомым жизненным материалом, знает, что и о чем он хочет сказать. Поэтому в этюде всегда с самого нача­ла присутствует зерно правды, обаяние ее, ее зарази­тельность. Студент с самого начала несет в этюд верную атмосферу события, которое он видит, слышит внутрен­ним слухом, зрением. Подсознательно он передает атмо­сферу события верным внутренним монологом, темпо-ритмом поведения, точными поступками. Студенту не хватает только умения перевести этот факт на язык сце­ны, театра.

Теперь, прежде чем начать переводить драматургиче­ское произведение на язык театра, сценического действия, студенту необходимо проникнуть в авторский замысел. Надо разгадать намерения автора, увидеть и услышать написанное — в действии, так, как видел и слышал это драматург, разгадать, что из написанного есть суть, су­щество всего, самое главное и дорогое для автора, без чего этот автор немыслим. Что делает Гоголя — Гоголем, Горького — Горьким, Сухово-Кобылина — Сухово-Кобылиным. То есть прежде всего надо понять то, что нужно переводить на язык театра.

Перед студентом впервые встают вопросы: автор, его время, мировоззрение автора, его человеческая индиви­дуальность, его лицо, его темперамент, что и как он видит в жизни, в людях и отражает в пьесе, в образах. Разга­дать, почувствовать художественный стиль автора, его сверхзадачу, его горячее, эмоциональное отношение к

**Стр. 44**

событиям и образам пьесы — это значит приблизиться к оп­ределению жанра пьесы. Н. М. Горчаков не уставал пов­торять своим ученикам о первой заповеди режиссера — уважении к автору! Его требования можно выразить так:

«Уважайте автора! Полюбите его творчество. Изучите все, что написано им. «Заболейте» его авторским замыс­лом, его сверхзадачей! Окружите себя, словно близкими знакомыми, персонажами пьесы, их конфликтами, взаимо­отношениями, взаимодействием! Найдите свое живое, непосредственное отношение к персонажам, свою позицию в их конфликте и только потом смело заявляйте свое ре­жиссерское прочтение пьесы, свой режиссерский замы­сел!»

При верных взаимоотношениях театра и драматурга психологическая и эмоциональная задача автора стано­вится и задачей театра. Мысль, не дающая покоя автору, его желание выразить свое страстное эмоциональное от­ношение к событиям, явлениям, процессам, людям в жиз­ни становится и целью театра. Авторский взгляд на дей­ствительность становится и нашим взглядом.

Теперь практическая задача режиссера и актеров — найти действенное, образное воплощение своим намере­ниям.

**2. Проникновение в авторский замысел в работе над отрывком. «Враги»**

**на курсе Н. М. Горчакова.** **Сквозное действие спектакля** **и его сверхзадача в конкретном**

**поведении действующих лиц отрывка**

Итак, начинается работа над отрывком. Первая встре­ча с автором, с его сверхзадачей, с его образами. Если для студента-актера в работе над отрывком встает проб­лема создания образа-характера, то для студента-режис­сера эта сама по себе огромная проблема есть лишь часть общей проблемы создания образа спектакля.

Как захватить зрителя сверхзадачей спектакля, его главной мыслью? Как осуществить его сквозное действие, взорвать конфликты, добиться верной расстановки сил среди его персонажей? Все эти вопросы ждут конкретно­го решения. Я хочу привести пример работы над Горьким на курсе профессора Николая Михайловича Горчакова. Речь пойдет о практическом осуществлении на сцене

**Стр. 45**

сквозного действия, выражающего сверхзадачу спектак­ля, а это умение — решающее в режиссуре.

Итак, Горький. Пьеса «Враги». Сцена из первого акта. Сад, стол с утренним завтраком. На сцене братья Скроботовы, Михаил (фабрикант) и Николай (прокурор). Ми­хаил ругает своего компаньона Захара Бардина за излиш­ний либерализм в отношениях с рабочими, Николай успо­каивает брата. Входит конторщик Синцов позвать Михаила Скроботова в контору, там собрались рабочие, они узнали о закрытии завода. Михаил, поняв, что его пла­ны уже известны рабочим, зло обрывает Синцова, отсы­лает его. Входит Татьяна, провинциальная актриса, жена Якова Бардина, брата Захара Бардина. Она гостит здесь в имении Захара. Татьяна рада встрече с Синцовым и, ок­ликнув, идет проводить его до калитки. Этот поступок вос­принят Скроботовыми как вызов и оскорбление, они дружно злословием изничтожают Татьяну, а Михаил заодно Россию, либералов, правительство.

Возвращается Татьяна, спрашивает о причине крика Михаила, но тот, не ответив, уходит в дом к Захару Бар­дину. Татьяна воспринимает это спокойно, как должное. Она замечает, что Михаил напоминает ей одного полицей­ского, тот также все торопился судорожно куда-то, пока не подвернулся под лошадей, и они его убили. Николай пытается парировать ее сравнение, между ними происхо­дит короткий словесный поединок, из которого Татьяна выходит победительницей, ее ответы умнее и неожидан­нее, беспощаднее.

Отрывок из первого акта пьесы «Враги» был самосто­ятельной работой студентов.

Когда показывали сцену на уроке режиссуры Н. М. Горчакову, все было как будто органично, убеди­тельно, но действие сцены не развивалось, сцена лишена была горьковского темперамента, и смысл ее от этого был неясен, она оставляла зрителей спокойными, не увле­кала их мысль и чувства.

Причина крылась в оторванности сцены от сквозного действия, в неточном и неглубоком проникновении в ав­торский замысел. Это Горький! А Горький — это всегда идейный, философский, социальный бой. Страстный по­иск— как надо жить? Для чего надо жить? Где правда? Горький — это всегда коренные вопросы жизни. Для чего человек рождается? Для чего он живет? Хорошо ли уст­роена жизнь? Горький — это острый конфликт идейных врагов, по-разному отвечающих на эти простые вечные

**Стр. 46**

вопросы. Нельзя по-настоящему сыграть отрывок, не вскрыв и не проследив развития сквозного действия спек­такля, не вскрыв и не проследив существа событий, в ко­торых оно проявляется.

«Враги»... События пьесы воспринимаются сейчас на­ми как сами собой разумеющиеся, обычные. Но если вду­маться, ведь пьеса была написана Горьким за двенадцать лет до революции. Какое же это было тогда взрывное явление! Какая ясность взгляда на действительность, смелость и отвага писателя-борца.

Первый акт «Врагов». Идет как будто обычная жизнь в имении: завтрак в саду, кто-то идет на утреннее купа­ние, кто-то отправился в лес за грибами. Но оказывается, за грибами ходить не советовали, а вчера рабочие сви­стели вслед хозяйке фабрики, а Михаил Скроботов хо­дит на фабрику не иначе как с револьвером в кармане! И достаточно частного конфликта — требования рабочих убрать мастера, чтобы конфликт этот стремительно пере­рос в жестокую классовую схватку — кто кого! Кто хозяин на фабрике — рабочие или фабриканты? В ответ на угро­зу рабочих забастовкой хозяевами принято решение пе­рехватить инициативу в свои руки, нанести контрудар, за­крыть завод, обречь семьи рабочих на голод и таким образом подчинить, сломить их волю! И сразу словно раз­резает сцену линия фронта. Передним краем борьбы ста­новится завод. Что там сейчас? Главное событие — заба­стовка. Надо брать инициативу в свои руки! Немедленно! Каждая минута дорога для Михаила Скроботова, а в это время Захар Бардин требует десять минут на обдумыва­ние, прежде чем согласиться закрыть завод! Все мысли, воля Михаила на заводском дворе, в конторе (надо быть там, на месте событий, а я сижу здесь из-за этого идио­та!). Отсюда, от верного объекта, возникает верная на­правленность темперамента Михаила. Невольно он то порывается на завод, к месту боя, где надо успеть захва­тить выгодные позиции, то, не скрывая нетерпения и нена­висти, оглядывается в сторону дома Бардиных, из-за ко­торых вынужден оставаться тут. Он фиксирует на своих часах каждую из этих десяти проигранных минут. Все его движения выражают стремление скорее уйти на завод и досаду на промедление по вине Бардина. Ход часовой стрелки подстегивает его нетерпение.

Приход Синцова — это приход врага оттуда, с поля боя! С чем он пришел? Капитуляция? А, может быть, но­вые угрозы?

**Стр. 47**

Оказалось, противник за это время разгадал мои пла­ны контратаки! — вот во что обошлись мне эти десять минут! И главное, я вижу по глазам Синцова, что он на той стороне, он рад моему проигрышу. Поэтому срыв зло­бы на Синцове — это тоже эпизод моей борьбы с *ними\* Все начинает ложиться на сквозное действие схватки. По­этому поступок Татьяны, зачеркнувший мою победу, пусть даже видимость моей победы над Синцовым, есть новая пощечина мне, она сочувствует рабочим и своим по­ступком демонстрирует это! Вот психологическая, мораль­ная измена нам и поддержка врагу! Таково в общих чертах внутреннее самочувствие Скроботова в момент появления Синцова.

Чтобы ответить сильным ударом, Михаилу нужно как воздух согласие Бардина. Поэтому, когда пригласили к Захару Бардину,— сорвался, стремительно бросился в дом.

А Татьяне действительно импонирует ум Синцова, его спокойствие, уверенность, ясность и цельность натуры, и она явно отдает ему свое женское и человеческое предпо­чтение и не скрывает скептического отношения к обоим Скроботовым. Она видит их ненависть к Синцову и не боится стать на его сторону сейчас, а вернувшись, сопо­ставить вслух Михаила Скроботова с бесцельно погиб­шим под копытами лошадей полицейским. Она как бы предсказывает и ему столь же бессмысленную гибель. А Синцова она связывает с людьми, у которых есть ясная цель, которые идут к ней уверенно и спокойно. Они инте­ресны ей, в отличие от господина прокурора, которого она нокаутирует спокойным вопросом: «Разве есть женщины, которым с вами весело?»

Николай же, ведя словесный поединок с Татьяной, ждет результата разговора брата с Бардиным. Что ре­шат? Закроют завод, или... Если закроют — это будет но­каут рабочим и всем, кто им сочувствует, то есть и Та­тьяне!

Так на сцене началась первая подготовка к бою; нача­лась, правда, с вынужденного простоя для Михаила и предельно досадной потери времени из-за нерешительно­сти союзника. На наших глазах произошел его первый ди­пломатический провал — противник раскрыл планы и ра­зоблачил намерения. Затем Татьяна помешала пусть ча­стичному его реваншу над врагом. Наконец, союзник подал признаки жизни, теперь — что он скажет? Куда по­вернутся события?

**Стр. 48**

Так каждый эпизод укладывался в русло сквозного действия пьесы: кто кого? Сцена получила целеустрем­ленность, взорвался заложенный в ней темперамент схват­ки, и стало интересно следить за развивающимися собы­тиями, расстановкой сил в этой схватке, стал интересен ее исход. Это случилось, только когда сцена стала зве­ном в цепи событий, осуществляющих сквозное действие спектакля, а для участников главным стало происходя­щее не здесь (в саду Бардиных), а там, на заводском дворе. Все, что происходит здесь, — только один из эпи­зодов той главной схватки, которая развивается на завод­ском дворе. Отрывок стал эпизодом сквозного действия спектакля, поступки участников — качественно иными, це­леустремленными. Они получили иной внутренний смысл, изменился темпо-ритм сцены, все конфликты стали ост­рее, значительнее, определеннее, сцена вся словно устре­милась вперед от одного события к другому, увлекая зри­телей своей динамикой и внутренним темпераментом борьбы — кто кого?

Так в точно определенных конфликтах, целеустремлен­ных поступках и действиях людей на сцене воплоща­лось сквозное действие пьесы Горького. Люди Горького не рассуждают, они страстно ищут, спорят, борются! Вне этого нет Горького! Жизнь в имении оборачивается жизнью на вулкане, скрытая ожесточенная классовая не­нависть в любой момент может взорваться и выплеснуть­ся в открытой схватке не на жизнь, а на смерть. Кто кого? — вот сквозное действие пьесы, и Горький верит в рабочих, в их среде он находит товарищество, самоот­верженность, доброту. «Эти люди победят» — вот мысль, ради которой писал он тогда пьесу.

Эта мысль становится и сверхзадачей спектакля, она в спокойном, умном поведении Синцова, в его насмешли­вом взгляде на Михаила Скроботова, в поступках Татья­ны, в ее сопоставлении Скроботова и Синцова, в нервных срывах Михаила, в его суетливом поведении, в его крике от внутренней слабости, от бессилия сейчас, сию минуту сломить врага, уничтожить сопротивление, подавить чу­жую волю, чужое достоинство.

Безусловно каждый режиссер интерпретирует, осмыс­ливает авторскую сверхзадачу по-своему.

Вступает в силу творческий замысел режиссера, акте­ра, его творческая индивидуальность, присущие ему сред­ства, черты, особенности. И конечно, сверхзадача автора приобретает у каждого режиссера свой, особый ракурс,

**Стр. 49**

индивидуальное звучание, свои обертоны, свою окраску, свои смысловые психологические акценты, продиктован­ные не только индивидуальностью режиссера, актеров, но и современной им действительностью.

**3. Режиссерский замысел спектакля — степень его образной конкретности**

От драматурга и его замысла берет старт целеустрем­ленная режиссерская фантазия, предчувствуя будущий спектакль. Режиссер, даже впервые читая пьесу, понимая автора, проникая в его замысел, уже и в этот процесс привносит свою собственную индивидуальность. Заража­ясь авторским замыслом, он невольно ищет и находит в нем то, на что особенно остро, чутко откликаются его ре­жиссерская фантазия, воля, ум, чувство. Он постепенно как бы сам перевоплощается в автора, так же как актер перевоплощается в образ. Он начинает видеть то, что вол­новало автора,— но уже по-своему, привнося в это свои индивидуальные качества и свойства. Если бы не было этого, то все режиссеры ставили бы одну и ту же пьесу совершенно одинаково. Проникая в сверхзадачу автора, режиссер невольно чувствует, понимает, видит, что он, режиссер, хочет сказать своим будущим спектаклем зри­телю. И рядом с этим *что* уже моментами вспыхивают яркие зрительные образы той или иной сцены, эпизода, отдельные диалоги, характеры, то есть рядом с *что* воз­никает уже и *как* будет это выражено в будущем спек­такле. Постепенно в процессе проникновения, вживания в материал эти отдельные как сливаются в непрерывное видение, понимание всего течения спектакля. Происходит зарождение, создание уже режиссерского замысла, уст­ремленного к сверхзадаче уже режиссерской. Она, ре­жиссерская сверхзадача, подчиняет себе фантазию режис­сера и начинает отбирать выразительные средства теат­ра, которыми можно создать на сцене именно это, то са­мое, что замыслил режиссер на основе замысла драматур­га, но уже языком театра, сценического действия.

Для режиссеров пьеса, словно волшебная шкатулка, полная интереснейших вещей, ключ от которой потерян. Найти ключ, открыть волшебную шкатулку и показать всему миру богатства мыслей, образы, интереснейшие психологические ходы и пластические формы, заключен­ные в ней, вот задача режиссера. Он облекает в плоть и

**Стр. 50**

кровь своего режиссерского замысла образы, рожденные фантазией драматурга и запечатленные им в пьесе. Каж­дый спектакль несет в себе портрет своего творца. Он ли­бо психологически тонок и точен, умен, брызжет озорст­вом, остроумием, изящен, изобретателен; либо сух, ску­чен, ординарен, как и его создатель.

О режиссерском замысле написано много и необычай­но интересно крупными режиссерами советского театра. Раскрытию этого сложного и емкого понятия можно бы­ло бы посвятить самостоятельную книгу. Моя же скром­ная задача сейчас — лишь наметить вехи пути, на кото­рый вступает студент режиссерского факультета, встре­чаясь впервые с драматургией.

Режиссерский замысел включает определенность по­нимания того, что нужно выявить в спектакле, в мизан­сцене, в поведении человека на сцене. Конкретность на­мерений необходима режиссеру в работе с актером. На­до точно знать, чего ты хочешь от актера. Тогда ты мо­жешь не только заразительно рассказать актеру о своем замысле, но и показать, сыграть нужное психофизическое поведение человека, то, как он стоит, как говорит. Мо­жешь объяснить, почему именно так, убедить, заразить, увлечь рассказом и показом основного «зерна» поведе­ния исполнителя роли в будущем спектакле.

Через очень конкретное задание актерам, через точное, как бы осязаемое режиссерское видение каждой сцены осуществляет режиссер свой замысел в действии на сцене. Режиссеру всегда необходимо четко понимать и знать, что он хочет выразить, и сразу обязательно—- как будет этого добиваться, какими средствами театральной выра­зительности. Без конкретности нет режиссерского замыс­ла. Решить ту или иную сцепу — значит найти глубин­ную основу поведения действующих лиц, их взаимоот­ношения и затем переложить на точный язык поведе­ния каждого действующего лица, дать точные задания актерам.

В процессе репетиций режиссер незаметно подводит актеров к определенному поведению. Это не означает, что актер лишается возможности импровизировать на сцене. Но он будет теперь импровизировать, исходя из точного режиссерского задания, из подсказанного режиссером основного действия.

Сверхзадача режиссерского замысла, идея, ведущая режиссера, его взгляд, его отношение к событиям, персо­нажам, действию спектакля определяют и жанр спектак-

**Стр.51**

ля, и распределение ролей, и выбор художника и компо­зитора. Начинается творческая работа над превращением литературного произведения драматурга в сценическую быль.

Теперь задача режиссера и всего постановочного кол­лектива театра — найти выразительные театральные средства для воплощения замысла, для раскрытия основ­ной мысли, во имя которой ставится спектакль.

**Стр. 52**

**IV. ВОПЛОЩЕНИЕ РЕЖИССЕРСКОГО ЗАМЫСЛА.ПОСТРОЕНИЕ СПЕКТАКЛЯ**

**ПО СОБЫТИЯМ** **И ДЕЙСТВИЯМ**

**1. Методика работы.** **«Дети» М. Горького на курсе**

**Н. М. Горчакова**

Курс Н. М. Горчакова еще раз встретился с драматур­гией Горького в работе над его одноактной пьесой «Дети».

В свое родовое захолустье приезжает князь, прожива­ющий по столицам и заграницам свои «исконные» леса и земли. Местные «деловые» люди Зобнин и Кичкин про­нюхали об этом событии, и развернулась интрига — кто первый перехватит князя, а с ним и доходный княжеский лес. Действие происходит в зале ожидания на железнодо­рожной станции. Схватка, борьба за лес — вот сквозное действие пьесы.

Что же было показано Н. М. Горчакову как результат проделанной работы?

На сцене стоял почти полностью накрытый стол, было приготовлено кресло для князя. Местная группа Зобни-на разворачивала и расставляла закуски. Зобнин ходил вокруг стола, мечтал, поучал Костю, как говорить речь, и Татьяну — как подносить вино; первые минуты это было занятно, затем все скучнее и скучнее. Потом в дверях возникла группа Кичкина, между главарями происходил несколько щекотливый разговор на тему «кто кого на­дул», и компания Кичкина тоже начинала располагаться в зале.

Н. М. Горчаков остановил репетицию и предложил ра­зыграть этюд на тему первого события пьесы: «Зобнин объегорил Кичкина». Горчаков подсказал исполнителям, как люди Зобнина потихоньку от соглядатаев Кичкина забежали вперед и заняли самую выгодную позицию для встречи.

Все со столов было сложено в узлы и корзины. Воз­ник обычный зал ожидания: скамья у стенки, перед ней ничем не покрытый стол, входная дверь и дверь в сортир. Нагрузившись узлами, свертками, корзинами и стараясь не производить большого шума, группа Зобнина стреми­тельно ворвалась в зал. По команде Зобнина его люди сгрузили с себя поклажу и начали наивыгоднейше

**Стр. 53**

устанавливать стол, искать кресло, выбирать, как и где лучше посадить князя — лицом к двери или спиной к ней, доставать из корзины скатерть, приводить в порядок по­мещение, проверять, нет ли на платформе кого от Кич-кина, распаковывать корзины, развязывать узлы, помогая себе даже зубами, и уже потом только расставлять за­куски и наливки.

Так на сцене развернулась кипучая деятельность, пол­ная злорадного торжества над Кичкиным — объегорили! Затем по предложению Н. М. Горчакова так же конкрет­но, точно сыграли этюдно и второй эпизод первого собы­тия: «Репетиция встречи». Зобнин провел ее как заправ­ский режиссер. Он сам оформлял поднос Татьяне, менял одну бутылку настойки на другую, заменял меньшую рюмку на большую. Со словами «Ты старайся красивее быть» он снимал с плеч Татьяны косынку, скрывающую декольте. Зобнин всерьез решал, выбирая из двух буты­лок одну, чем поить князя — купоросным маслом или «можжевеловой»? («Можжевеловая — она сразу непри­вычного человека ушибет! Какого ты сословия ни будь, она, брат, всякое упрямство разможжит...») Он отгонял от бутылок Костю, чтобы тот не нализался до времени — сорвется речь!

Третий эпизод — «Незваный гость».

Зобнин выживал из зала бесцеремонного начальника станции, которому также хотелось выпить. Начальник бродил вокруг стола, протягивал руку то к одной, то к другой бутылке, интересуясь, а Зобнин отставлял бутыл­ки подальше, хмуро поглядывая на незваного гостя и ни­чем не поощряя его намерений. Получалась смешная по своей откровенности сцена.

Четвертый эпизод: «Актеры перед выходом».

Н. М. Горчаков предложил исполнителям Кости и Та­тьяны сыграть этюд: актеры на премьере перед выходом. Костя и Татьяна наперебой полезли к зеркалу, мешая друг другу, заслоняя один другого, и замечательно лег на это текст Горького:

«— Вы мне на хвост наступили...

— Пардон! Распространяетесь очень!»

Костя еще и еще принимался бубнить про себя свою приветственную речь, проверяя, не упустил ли чего. Всерь­ез занявшись этим, он на надоедливые, настойчивые ука­зания Зобнина очень искренне возмутился: «Человек ду­мает как лучше, а вы ему голову грызете... Дайте мне мысли мои обгарнизовать!»

**Стр. 54**

Получилась острая, смешная, вся на серьезных конф­ликтах сцена подготовки встречи, выраженная в точных, типичных для данных обстоятельств действиях.

Затем была соответствующим образом снаряжена группа Кичкина, извещенного обиженным начальником станции. И необыкновенно азартно разыгралось второе событие пьесы: «Сражение с конкурентом». Когда люди Зобнина увидели Кичкина с компанией, они вдруг бро­сились строить баррикаду у двери. Кичкины ломились, эти не пускали. Произошли целые баррикадные бои под хохот студенческой аудитории, дело решила находчивость Марьи из группы Кичкина, она первая полезла в окно, и таким образом «десант» Кичкиных ворвался на поле боя! Ситуация была столь острой, что главари двинулись друг на друга, назревала явная потасовка!

Второй эпизод этого события назвали «Перемирие». Развивался он так: окружающие еле растащили глава­рей, дамы вцепились и не пускали их, а мужчины враж­дующих партий договаривались о перемирии и о дейст­виях сообща. Главари тем временем опять чуть было не вцепились друг в друга, их снова растащили. Так возник­ла компания «Кичкин и Зобнин» и начался следующий эпизод пьесы: деловой разговор, то есть базарный торг, или кто кого объегорит в рамках этого союза.

Этот эпизод состоял из поступков:

а) стащили, соединили, обсоюзились;

б) «вспрыснули» будущую компанию;

в) приступили к торгу, не прозевать бы, не дать обвести себя по пунктам: 1) чья пойдет выпивка; 2) чей представитель будет говорить речь; 3) чья баба будет прельщать князя; 4) в чьем доме князь остановится; 5) стычка дам: что интереснее князю — телеса или французский язык.

Следующий эпизод назвали «Прошение», так как глав­ным происшествием в нем было появление старухи с прошением неизвестно о чем князю. Это вызвало следую­щие поступки:

а) Кичкин решил, что это жалоба на Зобнина, и захотел воспользоваться этим козырем против Зобнина и улизнул вслед за старухой;

б) Зобнин, однако, не прозевал и бросился за Кичкиным, а следом и все мужчины (дамы же, ведя перепалку, ждут, чем кончится);

в) обратно ввалилась толпа, в центре старуха и Кичкин с высоко поднятой рукой, в которой он держит

**Стр. 55**

добытое оружие против Зобнина — прошение вокруг свалка, сторонники Зобнина рвутся завладеть прошением сторонники Кичкина не дают им;

г) под шумок Евстигнейка — местный изобретатель - спрятался в сортире, чтобы тут дождаться князя

д) чтение прошения. Зобнин торжествует: и.- Зря старался Кичкин, не удалось объегорить. Посрамленный Кичкин предлагает выпить на мировую, и...

Третье событие пьесы — «Встреча»— начинается, звонком к подходящему поезду — «Едет!»:

а) все повалили на перрон, приказав сторож у быстро вымести из зала сор;

б) сторож не упустил своего и хлебнул и Евстигнейка застиг его и получил свою долю -храбрости перед встречей с князем. Евстигнейке пришлось обещать сторожу пол-литра, чтобы вернуться в засаду; в сортире.

«Встреча», к которой все и двигалось до сих пор со стояла из нескольких эпизодов.

Эпизод первый. В зал ожидания втискивается. Толпа. В центре князь и Бубенгоф. Каждый проталкивается вперед, к князю поближе, передние стараются оттеши них. Толпа производит впечатление летящего, толы и оторвавшегося роя пчел, кружащихся вокруг своей Кичкин теснит Зобнина, Зобнин — Кичкина.

Эпизод второй. Приветственная речь Кости, Типунов исправляет, как может, ошибки Кости, заглаживает удачные реплики Кичкина.

Эпизод третий. Тост и подношение вина и закусок Татьяной. Князь не успевает прийти в себя от первой рюмки, как партия Кичкина выталкивает Марью с бутылкой и рюмкой! Напиток Кичкина доконал князя.

Эпизод четвертый: «Размозжили!» Бубенгоф, отпихивая всех на своем пути, с глотком напитка во рту милея сквозь толпу к спасительному окну. Татьяна от толчка выронила тяжелый поднос и сама по инерции села на пол. Бубенгоф оттолкнул второго, третьего на своем пути и наконец... избавился от напитка. Стоя у окна окинул всех взглядом следователя, и его текст: «Это ниток — есть очень опасен для жизнь» — прозвучал неожиданно угрожающе. Все, сидя на полу, кто где, неотрывно следят за князем, который имел неосторожность проглотить и вторую рюмку и теперь, окаменев, следствий своего пагубного поступка. В этой дикой ситуации,

**Стр. 56**

потрясающе смешно прозвучал диалог пьяного пассажира и Татьяны:

«— Превосходный буфет у вас, королева!

* Кушайте, если вы с князем! Но только это не буфет...
* Нет? Странно... Что же это?
* Прием! Разве вы не понимаете?..»

Но тут князя «повело». И со словами: «Нет, больше я не могу...» — следом за Бубенгофом он устремился к ок­ну. Все, оставаясь в прежних позах, внимательно наблю­дают за князем, свесившимся наполовину в окно. Общее облегчение наступает, лишь когда князь, повернувшись снова к участникам «приема», вежливо объясняет свое поведение: «Я вот... смотрю... какой широкий горизонт у вас...»

Но вежливость — вежливостью, а надо спасаться! Так кончается событие встречи и переходит логикой обстоя­тельств в следующее, четвертое событие пьесы, назван­ное «Попытка к бегству».

Развивалось оно так: князь требует лошадей и, при­крываясь Бубенгофом, отступает к двери, но его оттесня­ют от Бубенгофа, окружают и, зажав между двух дам, чтобы ему было совсем неудобно так быстро ретировать­ся, ведут к столу, усаживают в приготовленное с самого начала кресло.

Бубенгоф тщетно ищет лошадей, с ним никто не всту­пает в беседу на эту тему, все мягко, но упрямо, не пони­мая, что ему надо, устремляются от него к князю.

Князю, «зажатому» дамами, ничего не остается, как пуститься в светскую беседу с ними. Но не это главная цель встречающих. Поэтому Кичкин переходит к главно­му— деловому разговору (двенадцатому эпизоду пьесы). Из этого разговора моментально разгорается свара — кто кого обведет! Кичкин хочет начать первым, но Зобнин опять начинает «забегать». Не дремлет и Типунов; Зобнин чуть было не увозит князя на своих лошадях с помо­щью Кости! Но Кичкин встал «насмерть». Князя букваль­но рвут на части, поливая друг друга грязью. Сварой воспользовался «миротворец» Типунов и, объегорив Кич­кина и Зобнина, перехватил инициативу, предложил кня­зю продать лес троим: компании «Типунов, Кичкин и Зоб­нин»!

Опешили от этой ловкости Зобнин и Кичкин — вот во что обошлась им их ссора и жадность! Но и этой компа­нии не суждено было состояться...

**Стр. 57**

Эпизод следующий: «Лес продан!» Роковое известие для местных воротил и мироедов...

Князь отбивается как может и извиняется — лес уже продан. Как? Когда? Кому? За подтверждением обраща­ются к Бубенгофу, и выясняется, что Бубенгоф-то и купил лес. Не нужный теперь никому князь брошен всеми. Мрач­но столпилось местное население («туземцы») против гор­до стоящего Бубенгофа.

Бубенгоф подбирает князя, чтобы с ним покинуть по­мещение, но тут к нему пристает и мешает уйти пьянень­кий пассажир. Воспользовавшийся заминкой Евстигней-ка бросается в ноги князю, мешая ему уйти.

Эпизод следующий — скандал с местным «юродивым». «Обворованные туземцы» с удовольствием наблюдают, как Евстигнейка обругал Бубенгофа, и предчувствуют дальнейший скандал — «комедь» с участием ненавист­ного князя и Бубенгофа. Они поддерживают как мо­гут этот скандальный эпизод, отнюдь не утихомиривая Евстигнейку и не помогая Бубенгофу и князю спастись от него. Этим они мстят за свое поражение. А затем и са­ми открыто пускают в их адрес издевательские реплики. Хоть так отыграться за свою неудачу!

Отступление князя и Бубенгофа сопровождает всеоб­щая критика им вслед. Идет последний эпизод пьесы — «Союз неудачников». Только теперь, «у разбитого коры­та», на некоторое время объединились, чтобы изжить не­удачу, эти пауки местного масштаба. Они: а) дружно от­водят душу критикой в адрес князя; б) дружно заливают горе вином; в) дружно нахваливают друг друга за лов­кость и жадность; г) дружно утешаются, «шутя» над за­снувшим пьяненьким пассажиром: идет в ход солома в нос, вино за шиворот и другие столь же «редкие и ост­роумные» выходки под бурное одобрение всей компании. Вполне животная непосредственность и в пожирании друг друга и в удивительно примитивном веселье. «Дети»! Или зоопарк? Джунгли как они есть! Звери на свободе... Спектакль получился темпераментный, яркий, образ­ный, смешной, злой!

Так бурное действие пьесы, поначалу потонувшее в тексте из-за недостаточного проникновения в суть дейст­вия, в существо событий, было возвращено И. М. Горча­ковым к жизни. И через поведение действующих лиц был выражен замысел спектакля — джунгли, человеческие джунгли, невежественные, хитрые, примитивные, темные, были обстреляны смехом, загорелись от смеха.

**Стр. 58**

2. Этюд на событие как основа репетиций

Процесс работы над «Детьми» сделал всех студентов курса убежденными последователями метода построения спектакля по событиям и действиям. Это один из наиболее эффективных методов работы режиссера в современном театре.

В чем же существо этого метода работы? Первона­чальная задача — перейти от текста к событиям. Из тек­ста пьесы мы узнаем, какие события и факты выражены писательским средством — словом. Определив события, конфликты, взаимоотношения, предположив, какое пове­дение, какие действия вызовет то или иное событие, выхо­дим на сцену и пытаемся органично, целеустремленно действовать. Теперь идем уже обратным путем, то есть не от текста к событию, а подчиняя текст пьесы разворачи­вающемуся действию, событию, поведению участников. Таким образом, чтобы выйти играть то или иное событие, я, актер, должен сначала понять, какое мое основное дей­ствие в этом событии, как это событие заставляет меня вести себя, а затем — начать действовать на сцене всем своим физическим и психическим аппаратом, своим моз­гом, своей волей, своим словом.

Слово — это только одно из актерских средств воздей­ствия на партнера. Мысль, выраженная взглядом, воля, сконцентрированная в определенном направлении, темпе­рамент, устремленный к этой же цели, все тело актера, весь его мышечный и нервный аппарат, право же, не ме­нее важны и выразительны, чем слова роли. Поэтому нельзя ограничивать себя только текстом, а надо всем своим психофизическим аппаратом действовать, подчи­няя этому подлинному действию текст. Когда же испол­нитель ухватил, понял главное свое действие в сцене, в эпизоде всем своим существом, волей, психикой, тогда пусть берется за текст автора.

Как часто режиссеру приходится слышать от актера: «Но я не могу этого сыграть, это же не написано!» — как будто у него, актера, единственное средство воздействия на партнера — слова! Драматург, когда пишет слова ро­ли, подразумевает все средства актерской выразительно­сти и заразительности. Актер же почему-то часто верит только в текст.

Еще Станиславский, глубоко понимая это, проводил репетиции, лишая актера текста и заставляя его действо­вать волей, взглядом, точным жестом, всем -

**Стр. 59**

психофизическим аппаратом, так как только такое действие есть истин­ное действие. Обратимся к его материалам книги «Ра­бота актера над ролью», к тому месту, где режиссер Торцов, обращаясь к студентам, подытоживает резуль­тат одной из таких репетиций:

«Вы вспоминали факты, а потом и действия в их логи­чески-последовательном порядке... А потом сыграли пер­вую картину пьесы по фактам и по физическим действи­ям». Далее он задает вопрос актерам: «Подумайте, уда­лось ли бы вам добиться таких результатов, если бы в вас наравне с «жизнью человеческого тела» роли не росла соответственно линия «жизни человеческого духа»? Она давно уже проявляла себя, так как не может быть внеш­ней линии без внутренней и наоборот. Не удивительно, что вам очень скоро потребовались слова, и вы за неиме­нием авторского текста прибегли к своему собственному. Он потребовался вам не только в помощь физическому действию, но и для выражения мыслей и для передачи зародившихся внутри переживаний... Ваша речь в роли протекала при нормальных условиях и была поэтому ак­тивной, действенной... Накаталась правильная линия за­дач, действий и мыслей. Только после такой подготовки вам вернули печатный текст пьесы и вашей роли» 1.

Также К. С. Станиславский говорил, что если сцену отделить стеклом от зрительного зала, то актер, подлин­но действующий, верно целеустремленный, должен остать­ся вполне понятным зрителю.

«Есть мысли и есть чувства, которые вы можете выра­зить своими словами. Все дело в мыслях и чувствах, а не в словах роли. Линия роли идет по подтексту, а не по са­мому тексту. Актерам лень докапываться до глубоких слоев подтекста, и потому они предпочитают скользить по внешнему, формальному слову, которое можно произно­сить механически, не тратя энергии на то, чтобы докапы­ваться до внутренней сущности» 2.

Говоря о методе действенного анализа, К. С. Стани­славский подчеркивает: «Тот процесс, о котором я говорю, выполняется одновременно всеми умственными, эмоцио­нальными, душевными и физическими силами нашей при­роды» 3.

1 К. С. Станиславский, Статьи. Речи. Беседы. Письма, М.,«Искусство», 1953,

стр. 597—599.

2 Там же, стр. 543—544.

3 Там же, стр. 635,

**Стр. 60**

Нередко, следя за игрой актера, не понимаешь, что, какую цель преследует актер, в чем суть его действия в сцене, на что устремлен весь его человеческий темпера­мент воли и мысли, чего именно хочет он добиться от партнера в сцене. Так бывает, когда сам актер не понял, не воспринял всем своим существом основное, решающее свое действие в сцене либо режиссер не точно, не доско­нально, не конкретно вскрыл это действие для актера. В этом случае актер играет текст, а не действует подлин­но всем своим существом.

Режиссерское решение основного действия актера в каждой сцене должно быть для актера предельно ясным, конкретным, как бы осязаемым. Актер должен его понять не только умом, а всем своим существом и психологически и физически ощутить, то есть начать практически верно, подлинно осуществлять его, подчиняя все свое поведение, весь текст этому одному главному действию.«Понять» на нашем профессиональном языке значит уметь сделать... Пути к освобождению от формальности в произнесении текста, пути к подлинному действию, мысли, чувству ак­тер находит, играя этюд.

**3. Требования к актеру и режиссеру в процессе работы**

Для того чтобы актер мог интересно работать, поль­зуясь методом действенного анализа существа пьесы и построения спектакля по событиям и действиям, он дол­жен воспитывать в себе ряд необходимых качеств. Лю­бовь к импровизации, непосредственность оценок, творчес­кая воля, инициатива, точность и тонкость общения с партнером, умение эмоционально мыслить — все это по­могает искренне, всем существом подлинно действовать на сцене. Уметь подчинить все поведение, весь текст од­ному, главному своему действию в данном эпизоде —зна­чит уметь действовать целеустремленно, все время чувст­вуя перспективу сцены, ее динамику. Когда актер занят все время точным воздействием на партнера, тогда и зри­телю ясно, куда устремилось действие. Зритель следит за его развитием, за живым процессом взаимодействия акте­ров. Если актер только иллюстрирует текст, подбирая подходящие интонации, повороты, позы, мизансцены и тому подобное, не ведя главного — точного действия и взаимодействия,— тогда все происходящее на сцене

**Стр. 61**

становится бессмыслицей и зритель устает от непонятного, топчущегося на месте спектакля.

Режиссер должен уметь определить и вскрыть после­довательность и существо событий в спектакле. Последо­вательность событий рождается развитием сквозного дей­ствия пьесы. Каждое событие есть новый этап сквозного действия; если событие не лежит в русле сквозного дейст­вия, значит, оно неточно определено, неверно решается, не отвечает замыслу.

Студент-режиссер должен очень точно найти, угадать основное действие актера в результате каждого события. Чем тоньше, глубже, неожиданнее и конкретнее режис­серские трактовки событий, тем интереснее, заразитель­нее они для актера и для зрителя. Студенты, работая друг с другом на уроках актерского мастерства и режис­суры, начинают понимать, что лучше не диктовать актеру, а «подбрасывать» все более точные предлагаемые обстоя­тельства, действия, будить воображение артиста, при­учать его к активности в творческом процессе, к творчес­кой самостоятельности.

Анализ пьесы по событиям — это метод, при котором события — основа репетиций и будущего спектакля. Сна­чала этюдно, не с авторским текстом, а со своими слова­ми репетируется одно событие, затем другое. Если текст очень легко запоминается и нравится исполнителю, мо­жет присутствовать текст и автора и свой. Важно опре­делить событие точно, построить сценическое действие, выражающее существо события, его суть, найти для это­го события типичные поступки действующих лиц. Цель студента-режиссера научиться так строить действие, что­бы раскрывать, развивать событие в поведении действу­ющих лиц, подсказывая предлагаемые обстоятельства, «если бы», ставя перед актерами точные, интересные за­дачи, сталкивать действующих лиц в конфликте.

Режиссеру надо иметь свое видение действий, но не навязывать его актерам, а подманивать их к своему ви­дению, подбрасывая новые и новые предлагаемые обстоя­тельства, обращая внимание на те обстоятельства роли, которые они упускают. «Вы делаете так, как будто бы... А как бы вы сделали это нее, если бы?..» И, может быть, актер увидит это интереснее и сделает тоньше. Во всяком случае, по-своему, а это всегда лучше, чем чужое.

Сыграв этюдно событие, эпизод спектакля, полезно обсудить с участниками репетиции, что не удалось и поче­му, что упущено, что является излишним, снова -

Стр. 62

обратиться к тексту, чтобы уточнить предлагаемые обстоятельства, уточнить последовательность действий. Сыграть еще и еще раз. Сравнить свой текст с текстом автора, увидеть, понять, в чем разница, почему автор сказал так, а не ина­че. Что заставило его сказать именно так. Постепенно переходить к тексту автора, подчиняя его целиком и пол­ностью основной действенной задаче эпизода. Превра­тить авторский текст в свое подлинное необходимое сло­весное действие. Работа методом построения по событиям и действиям преследует цель создания спектакля процес­сов, а не спектакля результатов, которые возникают тот­час же, как только исчезает подлинное взаимодействие ак­теров, как только главным становится мизансценный ри­сунок, текст, как только кончается импровизация, точное и тонкое общение актеров на сцене в процессе взаимо­действия.

Глубоко ошибаются режиссеры, идущие по пути внеш­него выстраивания роли. Прожив, продействовав роль, поняв ее изнутри, но не веря в способность актеров под­линно мыслить и действовать на сцене, режиссер предла­гает чисто механические приемы исполнения: тут огля­нуться, тут встать, тут перейти, тут закурить, поднять во­ротник, тут долго посмотреть вверх и т. д. Даже если все это сопровождается разбором подлинного действия в ад­рес партнера, то актер, к сожалению, очень часто оправ­дывает режиссерское недоверие и действительно начина­ет проделывать все предложенные мизансцены, свято ве­ря, что они за него все сыграют и выразят. Актер пере­стает беспокоиться о главном и решающем — подлинном поиске воздействия на партнера волей, точной мыслью. Так рождается спектакль результатов без подлинного процесса «жизни человеческого духа». Так же как нель­зя слепо верить только в выразительность слова, текста, отбрасывая всю психофизическую природу человека-ак­тера, ее выразительность и заразительность,— совершен­но так же нелепо предполагать, что предложенный ре­жиссером пусть даже очень талантливый, но внешний ри­сунок поведения сыграет за актера роль.

«Усиленно болтающий язык и автоматически двигаю­щиеся руки и ноги не заменят осмысленного, дающего жизнь всему глаза. Недаром глаза называют «зеркалом, души» '.

1 К. С. Станиславский, Собрание сочинений в 8-ми томах, т. 2, стр. 105.

**Стр. 63**

И еще: «Творчество требует полной сосредоточенности всего организма — целиком»**1**,— пишет Станиславский.

Когда актер заранее знает, где, что ему надо сде­лать, уходит главное — живой поиск поступка, поиск, что и как сегодня сказать и сделать, чтобы добиться желаемо­го от партнера. Для каждого представления спектакля важно не то, чем оно похоже на предыдущее представле­ние, а то, чем сегодняшний спектакль отличается от вче­рашнего (что родилось сегодня нового в подлинном вза­имодействии, какая интонация, какое приспособление?). Новое, сегодняшнее, импровизационное есть залог жизни, борьбы со штампом, формализмом, внутренней пустотой. Об этом же говорит и М. О. Кнебель:

«Как только актер на сцене перестает жить непосред­ственной оценкой происходящего, как только живые ви­дения, живое тесное общение, истинное физическое само­чувствие подменяют даже самым великолепным изобра­жением подсказа режиссера, так со сцены сразу веет скукой. Без живых, подлинных, горячих мыслей и чувств актера все на сцене становится мертвым» 2.

Метод построения спектакля по событиям и дейст­виям — это прием работы, теребящий актера, его творче­скую активность, переводящий актера из категории ма­рионетки в активного соучастника творческого процесса. Это прием работы, требующий подлинно действующего актера, то есть актера, находящегося в непрерывном поиске необходимых поступков, мыслей, жестов, взглядов и слов для точного воздействия на партнера. Это прием работы, создающий на сцене подлинные столкновения, конфликты, подлинную борьбу страстной, кипучей чело­веческой мысли, спор о жизни, о человеке, о любви.

Работа этим методом вовсе не означает для режиссе­ра паразитизма на импровизирующем актере, по принци­пу—«куда вывезет актерская импровизация».

Из работы Н. М. Горчакова над одноактной пьесой Горького «Дети» очевидно, что он не смог бы приступить к репетициям, не имея очень определенного режиссерско­го замысла будущего спектакля, не имея ярких, эмоцио­нальных режиссерских видений его отдельных эпизодов. Уже его режиссерский рассказ первого события пьесы заразил актеров точным видением, острыми

1 К. С. Станиславский, Собрание сочинений в 8-ми томах, т. 2, стр. 121.

2 М. О. Кнебель, О действенном анализе пьесы и роли, М., «Искусство», 1962, стр. 130.

**Стр. 64**

предлагаемыми обстоятельствами, близкими, понятными аналогия­ми. Н. М. Горчаков предложил актерам новый, жгучий внутренний темпо-ритм поведения, продиктованный тай­ностью, стремительностью, злорадством и деловитостью «объегоривания» противников. Режиссерские видения увлекли, дали верный эмоциональный заряд на всю пье­су, верно настроили ход мысли актеров, натолкнули на верные внутренние монологи, точные поступки.

Не освобождает также режиссера этот прием работы от мизансценирования, но режиссер здесь не предлагает актерам определенных готовых мизансцен как таковых,, а подводит актеров к той или иной мизансцене в процес­се взаимодействия, в результате борьбы интересов дейст­вующих лиц. Мизансцена, задуманная режиссером, воз­никает как неожиданность, как счастливая находка, а за­частую и обогащенная непредвиденными подробностями актерской импровизации. Репетируя «Детей», Н. М. Гор­чаков не сказал ни единого слова специально о мизансце­не, но каждый эпизод был решен им очень ярко, образно. Мизансцены спектакля раскрывали внутренний смысл происходящего, были точно продиктованы жанром сати­рической комедии, они отражали точку зрения автора, ре­жиссера, актеров на события пьесы.

Великолепная мизансцена «приема» родилась внезап­но, импровизационно, но сейчас мне ясно, как точно все было подведено к ней. Взявшие князя в кольцо «тузем­цы» теснят друг друга, чтобы попасть в орбиту его вни­мания. Все их усилия направлены на то, чтобы не упу­стить князя. Окружить его, захватить речью, прельстить телесами дам и... обделать дельце! Польщенный встречей князь попался на удочку и принял «можжевеловую»! Она остановилась где-то между желудком и ртом. Князь за­мер! Более осторожный Бубенгоф, не глотая, устремился к окну, но толпа не пускает, задние теснят передних. Бу-бенгофу приходится прорываться! И вот результат — бле­стящая мизансцена: немец свесился в окно, на полу — шлепнувшаяся Татьяна, возле нее поднос и катающиеся по полу бутылки, князь с выпученными глазами, сжав зубы, борется с «можжевеловой», восторженные рожи «туземцев» следят, кто кого: князь — «можжевеловую» или «можжевеловая» — князя. И еще блестящий горьков-ский текст диалога Татьяны и пьяного пассажира, когда она объясняла ему, что происходит «прием».

Конечно же, это рождало взрыв хохота у зрителей. А все усилия режиссера были направлены как будто бы

**Стр.65**

только на организацию подлинного действия и контрдей­ствия, а именно на организацию плотного кольца окруже­ния и мощного прорыва Бубенгофа, то есть на подготовку неизбежности, органичности, убедительности возникнове­ния такой смелой, яркой мизансцены.

Работа методом построения спектакля по событиям и действиям требует от режиссера точного, определенного решения замысла, ярких режиссерских видений отдель­ных моментов будущего спектакля, точного и тонкого про­никновения в психологию действующих лиц, в их взаимо­отношения. Только в этом случае режиссер получает право и на подсказ и на показ, на корректуру импровизации в поисках наибольшей выразительности. Не имея замысла, конкретного решения, режиссер не сможет руководить процессом репетиций, работа примет стихийный, бессмыс­ленный характер, результаты ее будут чистой случай­ностью, масса времени будет растрачиваться впустую.

**4. Работа над «Смертью Тарелкина». Опыт психологического оправдания**

**гротеска**

С трудной и интересной задачей проникновения в авторский замысел, в авторское видение жизни и людей встретился курс при работе над пьесой А. В. Сухово-Ко-былина «Смерть Тарелкина».

Как видел людей Сухово-Кобылин? Какую жизнь пи­сал, во имя чего создавал он свои пьесы, в частности «Смерть Тарелкина»? Вот вопросы, вставшие перед кур­сом. Ответы на эти вопросы — в страстных и горьких ис­тинах, вырванных из человеческой души героев трилогии «Свадьба Кречинского», «Дело», «Смерть Тарелкина». Горькие ответы скрыты и в авторском предисловии к «Делу» и в послесловии к «Смерти Тарелкина».

«Предлагаемая здесь публике пиеса *«.Дело»...* есть в полной действительности сущее из самой реальнейшей жизни с кровью вырванное *дело...* я имею под рукою фак­ты довольно ярких колеров, чтобы уверить всякое неве­рие, что я ничего невозможного не выдумал и несбыточ­ного не соплел» '.

Уже в перечне действующих лиц, разделяя их всех

1 А. В. Сухово-Кобылин, Трилогия, М, Гослитиздат, 1955, стр. 85. В дальнейшем пьесы цитируются по этому изданию без ссылок на страницы.

**Стр. 66**

на: «начальства», «силы», «подчиненности», «ничтожест­ва или частные лица», а Тишку и вовсе поместив в кате­горию «не лицо», Сухово-Кобылин трезво и беспощадно, точно скальпелем, обнажил для нас свое понимание ис­тинных взаимоотношений в русском обществе, полную незащищенность человека в царстве беззакония и ра­стоптанного человеческого достоинства.

Какою же видел Сухово-Кобылин современную ему Россию? Что в России было ему как автору видеть горе­стно, что радостно? «Было на землю нашу три нашествия: набегали татары, находил француз, а теперь чиновники облегли; а земля наша что? и смотреть жалостно: про­болела до костей, прогнила насквозь продана в судах, пропита в кабаках, и лежит она на большой степи неумы­тая, рогожей укрытая, с перепою слабая» («Дело», дей­ствие третье, явление первое).

Что же это за племя чиновников? Что говорят о них в трилогии, что они сами говорят о себе, друг о друге? «Народ все голь, живет хищением; любого возьмите: по­лучает он от царя тысячу, проживает пять, да еще на­жить хочет...» (там же).

Нелькин в первом явлении первого действия «Дела» отзывается о чиновнике Тарелкине: «...ведь это не чело­век... Это тряпка, канцелярская затасканная бумага. Сам он бумага, лоб у него картонный, мозг у него из папье-маше— какой это человек?! Это особого рода гадина, которая только в петербургском болоте и водится!» В первом действии «Смерти Тарелкина» сам Тарелкин, симулируя свою смерть, ликует: «Прощайте, рыкающие звери начальники, прощайте, Пуды товарищи!.. Прияте­ли мои, ямокопатели, предатели, — прощайте!» В упое­нии готовит он сам шантаж своему начальнику Варра-вину, соответственно аттестуя его: «Ценою крови — соб­ственной твоей крови, выкупишь ты эти письма. Или нет! Ценою твоих денег, ворованных денег; — денег, которые дороже тебе детей, жены, самого себя». А Варравин, радуясь смерти Тарелкина, напутствует своего ближай­шего помощника: «Самая бездельная и беспокойная тварь убралась в свою дыру... Самая омерзительная жа­ба ушла в свою нору; самая ядовитая и злоносная гади­на оползла свой цикл и на указанном судьбою месте преткнулась и околела!.. Умер!.. Самая гнилая душа от­летела из самого протухлого тела...»

Дорого стоит признание Тарелкина на допросе, что он «мцырь», «вуйдалак», «упырь», что сообщники его —

**Стр. 67**

«весь Петербург и вся Москва», что «людей морили... всю кровь высосали». Жутью веет от слов Тарелкина: «...ка­кая пустыня; людей нет — все демоны...»

Вот, оказывается, что это за племя — чиновники. Сколько горечи, боли сердца в простых, таких знакомых словах Тарелкина, завершающих «Дело»: «Нет на свете справедливости, нет и сострадания: гнетет сильный сла­бого, объедает сытый голодного, обирает богатый бедно­го! Взял бы тебя, постылый свет, да запалил бы с одного конца на другой да, надемши мой мундиришко, прошел­ся бы по твоему пепелищу: вот, мол, тебе, чертов сын».

А! Вот оно! Вот что заставило автора взяться за пе­ро: «Месть! Великую месть всякой обиде, всякому безза­конию затаю я в сердце!.. На ее угольях накалю я клей­мо и влеплю его прямо в лоб беззаконию!!.» Эти слова Нелькина в конце четвертого действия «Дела», конечно же, есть крик авторского сердца! Вот его сверхзадача, ведущая идея, его цель. Разоблачить беззаконие, безна­казанность сильных, бесстыдное и беспощадное взяточ­ничество! Крикнуть об этой тайной мерзости миру, по­казать воочию, как это происходит: «Вы посмотрите, разве мало честных людей страдает?.. Разве все они должны кланяться силе, лизать ноги у насилия?» («Де­ло», действие четвертое). Вот оно, лицо автора, его го­лос, его боль: «Кровь моя говорит во мне, а кровь не спрашивает, что можно сказать, а чего нельзя. Я ведь не петербургская кукла; я вашей чиновничьей дрессировки не знаю. Правду я говорю, — она у меня горлом лезет, так вы меня слушайте! Нет у вас правды! Суды ваши — Пилатова расправа. Судопроизводство ваше — хуже иу­дейского! Судейцы ваши ведут уже не торг — это были счастливые времена,— а разбой!..» «За что же вы нас оскорбляете, ваше превосходительство,— за что?!! Разве за то, что я люблю свое дитя, а вы своих по целым неде­лям не видите? ...Или за то, что мне вот под Можайском проломили прикладом голову, когда я, простой армей­ский капитан, принимал француза на грудь, а вас тогда таскала на руках французская мамка!..» («Дело», дейст­вие третье). И, наконец, в послесловии к «Смерти Тарел­кина»: «Если бы, за всем этим, мне предложен был во­прос: где же это я так-таки такие Картины видел?., то я должен сказать, положа руку на сердце: Нигде!!! ... и — везде...»

Вот они, мысли, бьющиеся в голове и сердце Сухово-Кобылина, рвущиеся к людям! Вот его видение мира,

**Стр. 68**

людей, несправедливости, беззакония: отсюда — невоз­можность молчать! Очевидно, чтобы иметь право худож­ника на постановку пьес Сухово-Кобылина, нужно так же ненавидеть «всяческую обиду», «всяческое беззако­ние», чувствовать сердцем, кровью всю мерзость насилия, со всей яростью клеймить виновников.

Через углубленное знакомство с автором, с его пье­сой, с его биографией, с его временем мы входим таким образом в мир его мыслей, представлений о жизни, в мир его чувств, понимаем, что толкнуло его написать.

И если мы хотим и сами говорить об этом, видим смысл говорить об этом и сегодня еще, то вот мы и нашли своего драматурга.

Тогда встает следующий вопрос: как отражает автор волнующие его мысли в пьесе, в образах? Недаром сам Сухово-Кобылин назвал «Дело» драмой, а «Смерть Та­релкина» комедией-шуткой. В обеих пьесах тема одна — беззаконие, произвол, взяточничество, унижение челове­ка, страшные злоупотребления государственной машины судопроизводства — «людей нет — всё демоны...». Вся ложь и продажность ведомства, призванного творить правосудие! События разные — в «Деле» история «кап­канной взятки», надругательства над семейством ни в чем не повинных Муромских, история их разорения, уни­чтожения морального и физического. История тонкой и подлой интриги чиновников ведомства правосудия, по сути дела, история грабежа и убийства средь бела дня, с полным хладнокровием и невозмутимостью выполнен­ного и абсолютно безнаказанного!

Эта история рассказана автором реалистически, с психологической тонкостью и предельно убедительно. Характеры правдивы, жизненны и узнаваемы. Граждан­ская сатирическая драма! Цель ее — вызвать гнев, про­тест в умах и сердцах зрителей.

В «Смерти Тарелкина» события совсем иного поряд­ка, и написаны они иначе. Пьеса эта — настоящий фарс-памфлет, карикатура, умная и злая, очень типическая, узнаваемая и обобщенная. Мнимая смерть, мистифика­ция похорон с тухлой рыбой, воняющей вместо «трупа», со сбором «добровольных» пожертвований на похороны, шантаж с переодеванием — вот содержание этого фарса-памфлета на машину царского судопроизводства. Схват­ка не на жизнь, а на смерть двух «вуйдалаков» — одного помельче, другого — покрупнее! — становится мишенью для автора трилогии, но судьба и того и другого не

**Стр. 69**

вызывает ни у него, ни у нас сочувствия. Великолепная паро­дия на надгробную речь в конце первого действия — это страшной силы залп по карьеризму, демагогии, искатель­ству, пресмыкательству, флюгеризму и всяческой подло­сти под флагом рьяной деятельности на гражданской ниве! Здесь высмеивается та самая принципиальность, которая на поверку оказывается родной сестрой выгоде. Написано это так обобщенно и в то же время так точно, что до сих пор стреляет в цель без промаха!

Какова сюжетная канва пьесы? Компрометирующие Варравина письма похищены Тарелкиным. Он симулиру­ет свою смерть, чтобы под именем Копылова начать шан­таж Варравина. Варравин и после похорон рьяно ищет письма. Обстоятельства разоблачают Тарелкина. Варра­вин объявляет его «вуйдалаком» и через посредство Рас-шпоева арестовывает: начинается иск по «делу». Третье действие пьесы — блистательный, разоблачительный фарс о судопроизводстве, «о следовании дела»! Совер­шенно гениальная карикатура на «правосудие» в руках бандитов. Варравин победил Тарелкина; вынужденный сдаться, Тарелкин возвращает письма и получает сво­боду. Тарелкину пришлось «примерить на себе» адские муки подследственных, вплоть до физической пытки жаждой.

Режиссерская интуиция подсказала: гротеск, памф­лет, фарс-фантасмагория — вот в каком направлении на­до искать жанровое решение будущего спектакля. Если Сухово-Кобылин писал свою пьесу, оговаривая, что это шутка, то, по сути-то дела, в этой шутке заключалась для него настоящая трагикомедия окружающей его жизни. Хохоча над этим, он мучился от страдания и боли за Россию, где такие картины он видел: «Нигде!!! ...и — вез­де...» Для нас же, в нашем сегодня, «Смерть Тарелки­на»— это трагическая фантасмагория, которая звучит больше гротеском, фарсом, карикатурой на мерзость, осужденную жизнью. Поджечь ее смехом — вот компас, указывающий путь режиссерским поискам. Смех! Обяза­тельно через смех! Если не будет смешно, появится ощу­щение бесперспективности, безысходности. Если спек­такль не станет веселым, издевательски-озорным зрели­щем, то будет патологично, уродливо, беспросветно мрачно. Уберечь спектакль от возможности такого мрачного решения стало главным намерением режиссе­ра. Убить смехом, поджечь смехом, истребить через смех остатки мерзости, живучей, цепляющейся за сегодняшний

**Стр. 70**

день, но все-таки уже обреченной. Эта сверхзадача под­чинила себе фантазию режиссера. Она определила вы­бор жанра будущего спектакля — как памфлета на вче­рашнюю мерзость, цепляющуюся за нашу жизнь.

Как правило, режиссерский замысел обречен на не­удачу, если он построен вопреки замыслу автора. Чем творчески сильнее, талантливее автор, тем большую ошибку сделает режиссер, вступивший с ним в едино­борство. Но как же тогда с режиссерской творческой самостоятельностью? Режиссеру, конечно, должно быть свойственно умное, тонкое понимание автора, но ведь од­но оно еще не делает режиссером. Чувство автора свой­ственно многим истинно интеллигентным, культурным, образованным людям. Только понимания мало! Нельзя назвать режиссерским прочтением пьесы и грамотное исполнение со сцены в лицах драматического произведе­ния актерами. Даже воспитанные на верной методоло­гии актеры обычно повторяют традиционное исполнение пьесы.

Режиссерский замысел — это не литературное ощу­щение пьесы, а свое собственное видение событий в действии, взаимоотношений в действиях-поступках, харак­теров пьесы в действенном проявлении. Режиссер пред­лагает определенное осмысление событий пьесы, опреде­ленный ракурс зрения на эти события, взаимоотношения, характеры. Режиссера отличает точное знание того, что он хочет сказать спектаклем, и конкретное видение — как он собирается это выразить на сцене.

Главное в режиссерском замысле — современность. С учетом современного настроения умов, современных моральных и политических устремлений общества каж­дый раз ставится пьеса.

Режиссерский талант — это способность вскрыть иной смысл или вскрыть не вскрытый до сих пор смысл отно­шений, конфликтов пьесы. И увидеть, как это новое, бо­лее глубинное и точное выявится в спектакле, в мизан­сцене, в поведении человека на сцене, иногда совсем по­пом, неожиданном для традиционного понимания. При­чем не надо бояться быть оспоренным — новое трудно прокладывает себе дорогу, традиционное более доступно, привычно. Через это надо пройти, если хочешь сохранить самостоятельность мышления, не утерять творческой ини­циативы.

Выбор верной актерской индивидуальности, отвечаю­щей замыслу, — это очень ответственный момент

**Стр. 71**

в работе режиссера. Чтобы играть гротеск, фарс-памфлет, нуж­ны актеры огромного, яркого темперамента, с превосход­ным чувством смешного, обладающие пластичностью и спортивной тренированностью тела. Жанр требует этих качеств, без них невозможно оправдать мизансцены, на которые наталкивает природа фарса. Невозможно взо­рвать смехом все, что достойно жестокого осмеяния, без участия в спектакле актеров с ярким комедийным даро­ванием. Гротеск — сознательное преувеличение — потре­бует на сцене от актеров высокой степени оценок, особого качества переживания. Способностью достичь этой степе­ни и этого качества переживания и оценок должны отли­чаться актеры спектакля, чтобы психологически оправ­дать жанр гротеска, фарса-памфлета.

Работа над «Смертью Тарелкина» началась с поиска верного начала спектакля. Надо было как бы условиться со зрителем о жанре и направленности спектакля, верно настроить зал. Но как найти образное введение зрителя в наш замысел? Центральное событие первого действия— симуляция смерти, необычайное по озорству и наглости предприятие Тарелкина. Хотелось сразу же, с первого мо­мента представления, заявить это событие и строить дей­ствие в ключе этого события. Мы отказались от решения бытового, натуралистического. После упорных репетици­онных поисков родилось такое начало представления: по­гас свет в зале, удар медных тарелок собрал внимание зрителей, лихой, озорной голос за занавесом воскликнул: «Сухово-Кобылин!» Другой голос не менее лихо подхва­тил: «Смерть Тарелкина»!» Чуть-чуть приоткрылся зана­вес, и в его разрезе показалась нарисованная на узкой створке ширмы «гробовая крышка» (весьма условная). Из-за нее сверху стремительно выглянул осатанелый в своем азарте Тарелкин. И именно здесь, еще до открытия занавеса, как бы «из-за такта» обратился он к зрителям, с первых слов заявив категорически: «Решено!., не хочу жить... Нужда меня заела, кредиторы истерзали, началь­ство вогнало в гроб!.. Умру. — И, хитро подмигнув, оза­дачил:— Но не так умру, как всякая лошадь умирает,— взял, да так, как дурак, по закону природы и умер. Нет,— а умру наперекор и закону и природе; умру себе всласть и удовольствие; умру так, как никто не умирал!..»

И, пообещав таким образом зрителю нечто совершенно из ряда вон выходящее, голова Тарелкина снова ныряла за «крышку гроба». Занавес быстро открывался, теперь уже до конца, а «крышка», весело припрыгивая на ходу,

**Стр. 72**

бежала сама собой, зигзагом, в глубину сцены. Там она «сама прислонялась» к кулисе, а Тарелкин, который, прячась за нее, разумеется, и проделывал весь этот ма­ленький фокус, нырял, невидимый зрителю, за кулису.

Уже этим началом удалось настроить зал так, как хо­телось, удалось снять жутковатость натуралистического правдоподобия всего, что связано со смертью, заговорить со зрителем об этом озорно, неожиданно, смешно! Через фокус театральной формы начала спектакля удалось под­готовить зал к существу первого события: смерть Тарел­кина— это своего рода озорной фокус, лихо задуманный и на наших глазах нагло выполняемый. Одним ударом решил Тарелкин спастись от долгов, начальства, Иуд товарищей! Поэтому, когда снова выныривал из-за кулис Тарелкин, зажимая нос, спасаясь от вони тухлой рыбы, то есть своего собственного «трупа» в соседней комнате, зрители встречали его смехом. Они были уже введены началом спектакля в существо затеи Тарелкина.

Еще на этюдных репетициях возник вопрос — что же такое, в сущности, для Тарелкина эта симуляция собст­венной смерти, в каком психофизическом самочувствии начиняет он в соседней комнате гроб тухлой рыбой? От­вет на это мы нашли в его же словах: «Что такое смерть? Конец всех счетов!» — восклицает Тарелкин. Человек, у которого от долгов петля была на шее, обрел исход, пер­спективу жизни. Он точно узник, вырвавшийся из за­стенка, точно мореплаватель, после долгих месяцев уви­девший землю. Ему хочется плясать, хохотать от востор­га, только некогда — надо все устроить так, чтобы сам черт не подкопался! Но все-таки восторг рвется во все щели, чтобы выразить себя. «Ты понимаешь ли, верный друг Мавруша, какую я бессмертную штуку играю?» Так расправа со счетами кредиторов превратилась в пляску дикаря вокруг костра! Со словами: «Что такое смерть? Конец всех счетов!» — Тарелкин бросался к конторке, схватывал наколотые там счета кредиторов. Потрясая счетами, рвал их в мелкие клочья, поджигал на подносе и, устроив такой костер, плясал вокруг, словно дикарь. Замечательно ложился на эти поступки дальнейший текст роли: «И я кончил свои счета, сольдировал долги, квит с покровителями, свободен от друзей!..»

Отпраздновав так своеобразно освобождение от дол­гов, он снимал со стены портрет Копылова и устремлялся к зрителю, чтобы ввести его в курс своего перевоплоще­ния, рассказать, как случай, просто случай натолкнул

**Стр. 73**

его, Тарелкина, на эту гениальную идею, осуществлением которой он занят! «Тарелкин должен, — Копылов не дол­жен. Судьба говорит: умри, Копылов, и живи, Тарелкин.— Зачем же, говорю я, судьба; индюшка ты, судь­ба!—Умри лучше Тарелкин, а живи счастливый Копы­лов...»; В подкрепление слов шло переодевание и превра­щение на глазах у зрителей в Копылова. Издеваясь над обманутыми недругами, весело и азартно прощался с ни­ми Тарелкин. А затем переходил к делу: «Похоронил ко-пыловские кости; дело устроил; бумаги получил: там по­кончено!.. Теперь здесь, по Петербургу, надо устроить мою собственную, официальную несомненную смерть...» И дальнейший монолог Тарелкина репетировался этюдно.

Из текста пьесы стала ясной цель поступков. Пред­стояло найти ряд действий, пусть мелких, которые ведут к этой цели. Тарелкин действовал азартно и, главное, деловито: а) еще раз проверял себя, перечисляя очень точно свои прошлые поступки, — все ли сделано, все ли документы оформлены; б) решал на будущее, что нужно еще предпринять, не забыть бы чего; в) бросал взгляд художника в соседнюю комнату на свой «труп» — хорошо ли выглядит? А затем: г) дополнял картину еще одним штрихом: птицей взлетев на комод, принимался драпиро­вать над комодом зеркало траурным покрывалом, одно­временно д) принюхиваясь, и е) (перестраховщик!) ре­шал: «Однако от любопытных глаз надо еще подбавить вони», для чего ж) вызывал и без того затыкающую фар­туком нос Маврушу, з) посылал ее еще за тухлой рыбой. Потом, когда вернулись к авторскому тексту, он удиви­тельно удачно лег на эти действия, поступки и приобрел активность, действенность. «Извещена полиция; пригла­шены сослуживцы; окна завешены; в комнате царствует таинственный мрак; духота и вонь нестерпимые... В гробу моя кукла, увитая ватой, в моем мундире, лежит, право, недурно... С сурьезом и достоинством! Однако от любо­пытных глаз надо еще подбавить вони. МаврушаН»

Исполнитель теперь не просто произносил монолог, а совершал логически последовательные точные дейст­вия, родившиеся в этюдных репетициях.

Родившаяся на репетиции мизансцена, когда остава­ясь на комоде, точно Наполеон на Поклонной горе, Та­релкин дожидался Маврушу с тухлой рыбой и еще раз делал осмотр своему оружию против Варравина, строил планы мести Варравину, — раскрывала образно ситуа­цию — «перед боем» — и была целиком продиктована

**Стр. 74**

жанром спектакля. Ведь все это делалось для того, чтобы расквитаться с Варравиным, взять реванш и отвоевать, выгрызть свое. Разгадывая возможные контрходы Варра­вина, Тарелкин злорадно готовил свои атаки и, как истин­ный полководец, оглядывал будущее поле битвы. Он лю­бовался выкраденными у Варравина письмами, нянчил их, нюхал, как букет, обмахивался ими, сложив веером, и снова аккуратно прятал на груди, у самого сердца. Вот оно, драгоценное оружие будущего шантажа, — оружие, призванное разорить Варравина и обогатить Тарелкина, осчастливить его измученную душу.

На все эти поступки, найденные в этюдных репетици­ях, замечательно ложился текст:

«Вот они, эти письма, лежат на самом сердце, его гре­ют!— Это моя плоть и кровь! — Это злейшие, ехидней­шие из всех дел варравинских, букет, который самому сатане можно поднести в знак любви и уважения».

Тухлая рыба доставлена! Тарелкин на вытянутых ру­ках, изгибаясь и не дыша, водворял тухлую рыбу по ме­сту назначения. Мавруша, ползающая под креслами с тряпкой, получала от Тарелкина предметный инструк­таж, как вести себя с Варравиным, и... Второе крупное событие: «Нагрянули чиновники!»

Решение начала спектакля —устройство западни, подготовка к схватке с Варравиным — было продиктова­но сквозным действием пьесы — схваткой не на жизнь, а на смерть двух «вуйдалаков», Тарелкина и Варравина. Определялось оно двумя событиями, подготовившими на­чало: кража Тарелкиным компрометирующих Варравина писем и смерть находящегося в отъезде Копылова.

Пока Тарелкину «фартит», все складывается очень удачно. Он предвкушает полную победу, а сейчас хочет вполне насладиться местью, бессилием Варравина. Охо­та Тарелкину вовсю поиздеваться над своим врагом. Спрятавшись за ширмой, он наблюдает за приходом Варравина и чиновников. Если проследить, как возникает то или иное образное решение мизансцены, поведения акте­ра, обнаружится, что решающую роль при этом играет фантазия, видения режиссера. Они возникают либо от увиденного, услышанного в жизни, либо на самой репе­тиции, от яркого, верного момента в поведении актера. Возникший случайно и не подхваченный режиссером, не зафиксированный им сознательно, не развитый режис­серской фантазией, момент этот пропал бы бесследно. Задача режиссера на репетиции — увлечь актера своим

**Стр. 75**

видением, своим решением, подвести его к конкретному осуществлению данного эпизода в действии. И здесь огромное значение имеет творческий контакт режиссера и актера, творческое уважение, творческое доверие друг к другу. Без наличия этого коллективное творчество не­возможно.

Мы осуществили в действии на сцене первое событие пьесы — устройство своей «смерти» Тарелкиным — как азартнейшую подготовку западни для Варравина, подго­товку страстно желаемого реванша! Теперь начинаем разбираться во втором событии и пытаемся осуществить его на сцене в действии, средствами избранного жанра -фарса-памфлета. Гениальная карикатура Сухово-Кобы-лина должна найти себе сценическое выражение.

Огтр\_авдать жадр^;=^эха\_з.ндчит\_ угадать и обосновать характер со^ытии^степень и качество волевых устремле­нии, желаний, мыслей, эмоций действующих лиц по по­воду того или иного события пьесы; угадать, как пред­ставлял себе^ все происходящее на сцене автор пьесы. Так", в данном случае необходимость выразить в поступ­ках степень борьбы, качество взаимного недоверия, не­нависти требовала своеобразного решения второго собы­тия первого действия. Приход Варравина и чиновников должен выглядеть стремительным вражеским налетом! Это продиктовано сутью характеров и взаимоотношений, степенью конфликтов. Поэтому были отметены многие варианты появления Варравина и чиновников, возникшие на этюдных репетициях. Например, один из вариантов выглядел так: шум голосов, топот ног в передней, затем, обмахиваясь платочками, один за другим появлялись чи­новники, шли гуськом за Варравиным и словно в рус­ском хороводе проплывали в комнату, где лежит «мерт­вый Тарелкин». Это выглядело смешно, но было непо­нятно, почему же чиновники появлялись именно так? Такое решение не раскрывало внутреннего существа про­исходящего, сводилось просто к озорному трюку. Поэто­му пришлось вместе с участниками еще и еще раз вер­нуться к замыслу, уточнить, что же надо попытаться выразить появлением Варравина и чиновников? Каковы все предлагаемые обстоятельства их появления? У Су-хово-Кобылина Варравин — опытный пройдоха, крупный хищник. Как мальчишку, «обштопал» он Тарелкина в пье­се «Дело». Теперь Тарелкин изловчился и выкрал вар-равинские письма! Задача Варравина — вернуть их во что бы то ни стало! Но опыт делает Варравина -

**Стр. 76**

осторожным. Тем более что окружен Варравин «сворой» чи­новников. Именно «сворой», так как они тоже не люди. Они равнодушны, привычны к беззакониям. Все они за­видовали близости Тарелкина к Варравину, восхищались его ловкостью, подлостью. Они одержимы карьеризмом, подхалимством. Сейчас они в волнении — умер Тарелкин, открылась вакансия поближе к начальству, поближе к крупным взяткам! Надо «обскакать» товарищей, доказать свою расторопность и преданность Варравину. Варравин очень хорошо понимает ситуацию. Знает, что сейчас он держит всю «свору» в руках, спусти — загрызут кого при­кажешь. Но все это пока ты силен, пока ты в чести! А раскроются письма — грянет гром, и они же помогут другому разорвать тебя в клочья. Они любопытны, про­нырливы, трусливы и жадны, сегодня они стелются под ноги, но завтра могут предать и добить. Поэтому Варра­вин держит поиск писем от них в строгом секрете. Весть о смерти Тарелкина привела его сюда, чиновники могут и понадобиться, могут и помешать ему! Они должны знать ровно столько, сколько надо, чтобы быть его ору­дием, но не больше!

Стремясь осуществить именно эти взаимоотношения в действии на сцене, мы искали точные поступки, верное поведение.

Налет Варравина и его шайки продиктован задачей Варравина внезапностью появления захватить врага врасплох. Уличить его в обмане, разоблачить его преда­тельство. Прищучить! Отобрать письма! Поэтому появ­ление в дверях должно быть стремительным — ворва­лись, вломились!

Но просто так, без настороженности, без разведки вступить на вражескую территорию было бы легкомысли­ем со стороны Варравина. Отсюда возникла неожидан­ная, но отвечающая замыслу интересная мизансцена: в передней громкие голоса, топот многих ног, и в проем двери всунулась стремительно фигура Варравина. Упер­шись руками в боковины двери, он сдерживает собой всю ораву чиновников, которая, тоже принюхиваясь и озираясь, лезет из-под его рук и ног и над ним в комна­ту. Так неожиданно возник карикатурный театральный образ многоголовой озирающейся и принюхивающейся гидры! В каких же поступках и деталях поведения рас­крывалось режиссерское решение следующей сцены?

1) Варравин, прежде чем ворваться на территорию противника, внимательно и настороженно осматривал

**Стр. 77**

комнату — это было верно по существу, но в этом не бы­ло яркости, театральности, требуемой жанром. Когда же он попробовал еще и принюхиваться — по-настоящему, основательно, втягивая воздух носом, как зверь, почуяв­ший западню, — то в сцене появилась острота, стало не только верно, но и интересно! И, словно подпись под кар­тиной, ложился текст: «Фу, черт возьми, какая вонь».

1. Чиновники хором подхватывали: «Фу, —фу, — нестерпимо. — Одной минуты пробыть нельзя!..» Озиралось и принюхивалось все еще в проеме двери любопытное многоголовое чудовище.
2. Варравин замечал конторку и, на мгновение забыв об осторожности, направлялся прямиком к ней. Чиновники замирали, с любопытством следя. Быстро обшарив конторку, Варравин не нашел своих писем. Зыркнув глазом на преданных, но подозрительно и пристально следивших за ним подчиненных, «путая следы», он прятал от них причину своего интереса к конторке: упершись руками в конторку, словно бы она понадобилась ему только для опоры, он подымал одну ногу, подавая этим знак, что хочет снять боты.
3. Чтобы доказать преданность, вся орава бросалась— кто первый — помогать ему. Распластавшись под ним, чиновники снимали с одной и с другой его ноги боты. Опять как бы неожиданно возник живой карикатурный театральный образ, отвечающий замыслу спектакля.
4. После этого каждый из чиновников сам уже снимал свои собственные галоши. И тут на репетиции возникла любопытная ироническая подробность — галоши, так же как их хозяева, стремились быть ближе к начальственным ботам, и поэтому вдоль рампы выстроилась шеренга галош во главе с ботами. Причем самый важный из чиновников, запоздав со снятием галош, не захотел ставить свои галоши позади всех, а, отодвинув слегка галоши, «забежавшие вперед», втиснул свои в непосредственной близости к начальственным ботам. Это местничество галош очень удачно выразило смехотворную нелепость борьбы за место на служебной лестнице!

Как же нашлось это на репетиции?

Возможность такого решения возникла как мгновен­ная догадка, видение еще одной подробности поведения чиновников, пока они снимали галоши. Тут же предло­женная студентам-актерам, она была с готовностью под­хвачена их фантазией. А один из участников моменталь­но сымпровизировал свое запоздание с галошами, свое

**Стр. 78**

беспокойство, куда же их теперь ставить, не в хвост же за какой-то мелкотой! И был очень обрадован удачным подсказом режиссера-педагога: «Отодвиньте нахалов, за­бежавших вперед вас!» С чувством собственного права и достоинства он тут же и выполнил предложенное дей­ствие.

После эпизода с галошами происходил эпизод «про­щания с телом» или осмотр «вещественных» доказа­тельств.

1. Все пришедшие выстроились следом за Варравиным, «вожаком своры», опять точно по ранжиру, охраняя от посягательств Иуд товарищей завоеванное долголетней службой положение, отражая соподчиненность даже и в очереди ко гробу. Заглядывая в дверь, где лежит «мертвый» Тарелкин, вытащили положенные в этих случаях носовые платки. Кстати, они несколько помогают от нестерпимой вони... Мавруша, заголосив, пригласила гостей «ко гробу». И все следом за Варравиным, по очереди, зажав носы, быстро нырнули в соседнюю комнату, и моментально все в том же порядке выскочили от вони обратно. Еле переводя дыхание, подхваченный под руки чиновниками, подпираемый ими, задохнувшийся было Варравин, все еще подозревая пакость, впивается глазом в Маврушу: «Да отчего же такая пронзительная вонь?» Так возникал следующий эпизод.
2. Первый беглый огонь по Мавруше, первый стремительный допрос ее. Мавруша защищается бедностью Тарелкина: не на что хоронить, вот и воняет! И успеваеть своих жалобах подбросить «крючок»: остались бумаги... неравно полиция их схватит! Эпизод следующий:
3. Варравин молниеносно принимает решение — срочно похоронить «в складчину», на «добровольные» пожертвования, с тем чтобы избавиться наконец от вони, спровадить чиновников и добраться до бумаг. Спасти письма от полиции. Иначе крах!

Так из внезапного появления, разведки глазом, но­сом, первого броска к конторке, самоличного, молниенос­ного из-за вони осмотра «трупа», первого стремительного беглого допроса Мавруши и варравинского решения выстроились действенные эпизоды второго события. Вне­запная первая контратака Варравина, правда, ничего не дала, кроме подтвердившейся как будто бы смерти Тарелкина и существования опасности — наличия бумаг!

События выстраивались по линии развития схватки двух «вуйдалаков», отражая переменный успех то

**Стр. 79**

одного, то другого. Первое событие — Тарелкин устраивает западню Варравину, инсценируя свою смерть. Второе— налет варравинской «своры». Цель: уличить, поймать с по­личным бестию Тарелкина! Ему и в смерти верить нель­зя! Выкрасть обратно письма!

Мавруша и Тарелкин, обороняясь, околпачили варравинскую «свору». Варравин как будто поверил в смерть Тарелкина. Возникает следующее событие — третье — «добровольный» сбор пожертвований на похороны това­рища. Цель Варравина в этом эпизоде: избавиться от во­ни и чиновников, отослав их хлопотать о похоронах, и на свободе разыскать письма.

Действенная схема поведения репетировалась этюдно. В этих репетициях рождались неожиданные интересные образные мизансцены, подробности поведения, драгоцен­ные детали, которые никогда не могли бы возникнуть в тиши режиссерского кабинета. Горячее, живое творчест^ во самой человеческой натуры, подлинный поиск своего поведения на пути к цели рождали эти находки в процес­се репетиций. Все они возникли благодаря компасу сквоз­ного действия, сверхзадачи, избранного жанра. Непре­менная проверка точности предлагаемых обстоятельств, взаимоотношений, существа характеров помогала в ра­боте. Непременное стремление каждым эпизодом, каж­дым поступком продвигать вперед сквозное действие спектакля корректировало возникающую импровизацию.

Так мы добрались до сбора «добровольных» пожерт­вований на быстрейшие похороны. Ищем точные опреде­ления поступков, действий Варравина и чиновников, раз­бираемся в последовательности и логике действий. Затем пытаемся выполнить отмеченные нами действия.

Варравин начинает сцену: а) упреками в черствости, в отсутствии тепла к ближнему; затем: б) в проникновен­ной речи к чиновникам «отечески» предостерегает их от общественного скандала, неудовольствия начальства; в) взывает к их «чувству товарищества»; г) подкрепляет где надо аргументы красноречивым взглядом, жестом, угрожая чиновникам.

Пока идет «теоретическая» часть, Варравин встречает в аудитории полную поддержку. Правда, для вящего эн­тузиазма аудитории Варравину приходится поднести иг­раючи кулак к чьему-нибудь носу, если его обладатель кажется Варравину недостаточно ярым единомышленни­ком. Эта последняя подробность родилась в этюдной ре­петиции и была закреплена в дальнейших репетициях уже

**Стр. 80**

сознательно. Но, как и ожидал Варравин, ближе к делу начались трудности: от «практической реализации» чув­ства товарищества каждый из чиновников стремится улизнуть.

Автор пишет в ремарке, что Варравин их задержи­вает.

Этот момент явился поводом для интересных этюд­ных поисков. Один за другим возникали варианты осу­ществления в действии этой ремарки. Варравин пытался не пускать чиновников, загородив собою дверь. В быто­вом отношении это было правдиво, но жанр диктовал более острые приспособления. Варравин пытался поймать их всех разом, но это выглядело игрой в поддавки и было не очень убедительно. На одной из репетиций Варравин загонял их всех, как курят, в угол, топая на них ногами, пугая хлопками. Было очень смешно, но... все же хоте­лось более социально острого, театрально выразительно­го, жизненно более узнаваемого решения сцены. В жизни часто ставят друг другу подножку, валят на другого, за­сыпают другого, чтобы не засыпаться самому, заслоня­ются другим, чтобы спастись самому. Вот эти-то жизнен­ные ассоциации, близкие по своему существу взаимоот­ношениям чиновников, окружающих Варравина, толкну­ли фантазию режиссера и актеров. И право на сущест­вование в спектакле получил вариант такой: Варравин хватает ближайшего к нему чиновника, тот, не желая отвечать один за всех, сам хватает другого, другой сам же хватает третьего. Таким образом «чувство товарище­ства», на которое упирал в речи Варравин, сработало, правда, своеобразно, но в полной мере. «Иуды товарищи» не подвели! Они сами помогли Варравину ухватить за фалды того, кто успел уже выскочить даже за дверь. В этом варианте наиболее ярко раскрывались в дейст­вии, были выражены в конкретных поступках взаимоот­ношения чиновников, их существо. Гротеск мизансцены рождался из точной психологической посылки: «Меня задержали, так пусть'и его задержат! Мне платить, так пусть и они платят!» Задержав таким образом всю шай­ку, з) Варравин перемещался к двери, заслонял дверь собою и начинал теснить чиновников.

Чиновники в ответ стали прятаться от него один за другого, загораживаясь от начальника телом товарища, подставляя его надвигающейся угрозе. Приперев их та­ким образом к конторке, Варравин, буквально нажав кгсм телом на ближнего, а ближний на следующего и так

**Стр. 81**

до последнего, лежащего под грудой остальных на кон­торке, выдавил из них лозунг: «Мы одна семья!»

Так возникла в спектакле (найденная на репетиции через действие одного и контрдействие остальных) оправ­данная изнутри, выразительная мизансцена выдавлива­ния «добровольных» пожертвований. Так же импровиза­ционно было найдено в этюдных репетициях все после­дующее поведение — все ухищрения Варравина вытрясти деньги из чиновников. Пошли в ход и ласки, похожие на угрозы, и угрозы, похожие на ласки. Стоило Варра-вину слегка дать чиновникам свободу дышать и двигать­ся, как они снова стали было расползаться. И только за­ключенные в его «тесные отеческие объятия», «дружески встряхнутые» его начальственными лапищами так, что дух вон, смирились было, но снова не могли не броситься к двери, стоило Варравину их выпустить на мгновение. Отдать из своего кармана — конечно же, это свыше сил человеческих!

Казалось, что Варравин исчерпал все возможные «до\* воды» выжимания денег из сограждан. И тут опять вар-равинский жизненный опыт помог ему. Его идея: «Прият­но взять из чужого кармана!» — была принята единодуш­но и с азартом, наконец-то возникло подлинное взаимопонимание! Приятно заставить другого раскоше­литься!

Последний эпизод этого события: чиновники разби­лись на пары и стали грабить друг друга!

Тут опять возникла смешная и даже чуть трогатель­ная, как ни странно, подробность. Чиновник Омега, эта­кая «божья коровка», в азарте грабежа оказался далеко оттесненным другими от Варравина и остался без пары, подпрыгивая из-за спин остальных, он рвется к Варра­вину, крича, чтобы быть услышанным начальством, что его некому взять за шиворот, что он-де остался один, без пары. А затем, уже из усердия к начальству, по приказу Варравина сам себя берет за шиворот, сам у себя отби­рает деньги.

Так из последовательных действенных эпизодов, из конкретных поступков, точных действий Варравина и контрдействий чиновников выстраивалось третье событие акта. Фарс «добровольных» пожертвований кончился всеобщим умилением друг перед другом, перед человече­ской «добротой и порядочностью» (у некоторых даже с платками и искренними слезами). Чиновничья «любовь к ближнему» доказана потрясающе просто и наглядно:

**Стр. 82**

дать на доброе дело — свыше сил, от удовольствия обо­брать ближнего — не могу отказаться.

«Механика» управления людьми с помощью их самих, играя на их пороках и мерзости человеческой, выражена автором с предельной простотой, краткостью и яркостью! Задачей курса был поиск адекватной театральной выра­зительной образности. «Механику» управления стреми­лись выразить через точное действие, через «оголенное» типичное поведение. В результате импровизационного, этюдного поиска, а затем скрупулезного разбора сделан­ного, нового поиска и нового разбора, рождались неожи­данные выразительные, образные мизансцены, раскры­вающие не бытовую, а социальную, жизненную правду существа происходящего.

Четвертое событие определялось как встреча заговор­щиков и соучастников розыгрыша. Спектакль Тарелкина удается, Варравин попался на его удочку. Тарелкин в восторге! Марруша расстроена — она не получила «на чай» с чиновников.

На репетиции неожиданно родилась фарсовая мизан­сцена: воодушевленный успехом Тарелкин взлетел на закорки к Мавруше! Студент, играющий Тарелкина, был невелик ростом, очень темпераментен, подвижен, а сту­дентка— Мавруша — рослая девушка. Попытка студент­ки изменить мизансцену не прошла. Всякое иное проявле­ние восторга перед удавшимся обманом казалось испол­нителю недостаточным! Он защитил мизансцену своим темпераментом, дикой жаждой Тарелкина взять реванш. Между студентом и студенткой на репетиции разгорелся спор: она отказывалась выполнять эту мизансцену, он настаивал именно на этой мизансцене. Решено было, что мизансцена оправдывается студентом и имеет право на существование, но совершенно естественно, что Мавруше, так же как и студентке, вряд ли приходится это по вкусу, и она, конечно, протестует, так же как и исполни­тельница роли. Задачи обеих совпадают! Поэтому, есте­ственно, эта мизансцена переходит в следующую, не ме­нее острую и выразительную: обманутая чиновниками в финансовых ожиданиях, Мавруша срывала свою злость на Тарелкине, сбросив его наземь!

Но Тарелкину необходимо было сохранить активного союзника в лице Мавруши, надо было ее утешить, задоб­рить, убедить в выгодности и для нее всей этой затеи.

На репетиции был определен и установлен целый ряд последовательных действий Тарелкина в результате

**Стр. 83**

первого успеха и в преддверии дальнейших схваток с врагом. Поведение Тарелкина выстраивалось следующим образом: а) Тарелкин, слетев наземь, все равно бросал­ся обнимать и целовать Маврушу, возвращая ей хорошее настроение похвалами и обещаниями награды; б) давал инструкции на будущую ее встречу с Варравиным; г) ок­рыленный первым успехом, он азартно строил планы будущего, предвкушая полную победу над Варравиным.

Внезапное тайное возвращение одного Варравина (без чиновников) заставляло Тарелкина вновь притаиться за ширмой. Так начинается следующее, важное событие — охота за письмами, — собственно, схватка Варравина с Тарелкиным из-за писем. Варравин решил один, без по­сторонних глаз, на свободе добраться до бумаг. Но спер­ва он хочет досконально проверить всю обстановку на месте происшествия. Он, готовый ко всему и потому пре­дельно собранный и зоркий, крадется снова назад и за­глядывает в комнату, где находится «мертвый Тарел­кин»— картина все та же... Отлегло. Очевидно, подвоха все же нет...

Исполнитель роли Варравина студент П. Фоменко нашел интересный пластический рисунок походки Варра­вина— осторожный, крадущийся звериный шаг. Когда он возвращался, эта походка передавала степень его насто­роженности и готовности к нападению и обороне матеро­го, хищного зверя. Не сразу дался трудный монолог Вар­равина, убеждающего себя в подлинности смерти Тарел­кина. Работа над монологом преследовала цель подвести студента — исполнителя роли Варравина, во-первых, к правде чувств, во-вторых, к такому выражению этих чувств, которое отвечало бы жанру спектакля. Но, разу­меется, нельзя сразу требовать результата. Режиссерский показ монолога—лишь компас, указывающий верную цель, а не повод для копирования готового результата. Поэтому работа над монологом началась с самого основ­ного — с отбора и выполнения поступков, действий Вар­равина в этой сцене. Варравинский монолог решался прежде всего как цепочка точных, последовательных дей­ствий мыслью. Ведь мысль — это высшая форма дейст­вия. Причем объект действия — его собственная, варра-винская, подозрительность. Варравин убеждает себя, от­брасывает свои подозрения в злокозненном обмане и, когда ему удается сбросить тяжесть страха с души, слов­но камень с плеч, благодарит провидение за избавление от Тарелкина и, наконец, даже потешается над «покой-

**Стр. 84**

пиком», уверившись в своем превосходстве, преимуществе живого над мертвым.

Монолог этот репетировали сначала своими словами, прослеживали самый ход мысли, ее последовательность, ее логику. Добивались истинной борьбы с подозрениями. Искали убедительности, подлинности победы над подозре­ниями. Требуемой жанром стихии варравинской подозри­тельности добивались через степень осторожности, собран­ности, зоркости, физической напряженности, сдержанно­сти дыхания. А затем искали и степень облегчения через простые аналогии: что такое тащить камень и потом осво­бодиться от него? Как это отражается на физическом са­мочувствии, как перестраивается дыхание, как освобож­дается человек от всякого мышечного напряжения, как наслаждается своей свободой? Так же Варравин наслаж­дается свободой от подозрений и страха. В нем растет уверенность в победе, он наглеет на глазах.

Теперь Варравин всерьез принимается за Маврушу, нагоняет на нее страху и «добивается» подступа к бу­магам. Сцена эта сначала получалась неинтересной, очень бытовой. Задумались — чем же берет Варравин на испуг Маврушу? Нашли типичные, яркие, острые средст­ва воздействия, так называемые «штампы», но отвеча­ющие жанру спектакля-карикатуры. Решили, что, оче­видно, берет он ее на испуг не только смыслом произно­симого, но и «генеральскими» приемчиками, то есть «зы­ком», «оловянным глазом», «усищами». И действительно, когда весь допрос зазвучал как «лай команд», подкре­пился выпученными глазами и устрашающими движени­ями усов и носа, сцена стала ярко комедийной. Были ос­меяны сами эти типические солдафонские приемы устра­шения «генералами»— «мелкоты» человеческой.

Теперь очередь Тарелкина издеваться над обману­тым врагом. Так и есть — Варравин возвращается с ки­пой бумаг, снова и снова перерывает их и не находит писем. Он бросает ненужные бумаги на пол, а просмотрев все и не найдя писем, по подсказу режиссера бросается еще раз перерыть все бумаги, для этого опускается на четвереньки, роется снова в бумагах уже на полу, отбра­сывая ненужное. Степень интенсивности поиска, его ка­чество оправдывали эту мизансцену. Возник интересный образ — Варравин рыскал в ворохе летающих вокруг не­го бумаг. Тарелкин не может отказать себе в удовольст­вии поиздеваться над врагом, упиться победой. Под ли­чиной Копылова появляется он перед Варравиным. Про-

**Стр.85**

исходит встреча двух упырей. Это ли не поле деятельнос­ти для умного, изобретательного актера!

Эпизод встречи обманутого в своих ожиданиях Варра-вина и злорадствующего Тарелкина решался не как за­вершающее звено схватки первого акта, а как завязка дальнейшего развития схватки. Это решение предполага­ло возникновение догадки у Варравина, что за личиной «Копылова» что-то скрывается! Начались репетиционные поиски, через какое поведение выражается эта догадка Варравина? Просто только подозрительным взглядом Варравина на «Копылова»? Этого было явно недостаточ­но. Интерес Варравина к этому «Копылову» слишком жгуч, да и нет особенных оснований это скрывать. Как же он реализуется? В каком поведении? Репетиция ста­ла поиском всевозможных поступков, с помощью которых Варравин мог бы подкрепить, подтвердить свою догадку, что «Копылов» это какая-то западня, хитрость. Но ка­кая?! Письма не найдены! Это еще более укрепляло вар-равинскую подозрительность к фигуре «Копылова». Режиссерский подсказ — встреча двух упырей, двух хищ­ных гадин, одной помельче, другой покрупнее, был под­хвачен студентами и реализован именно как встреча зве­рей, а не людей! Варравин не сдавался, словно чуял в «Копылове» Тарелкина. Он стал обходить кругами «Ко­пылова», приглядываться и принюхиваться. А Тарелкин, терзая Варравина, дразня намеками по поводу «пропа­жи», стал держаться на дистанции, заслоняться от него креслом и, улучив момент, словно подсек озадаченного Варравина, подставив сзади кресло, в которое тот и плюхнулся. Тарелкин ликовал и просто бесновался за его спиной, грозил ему кулаком из-за спинки кресла, строил ему в спину рожи, сучил фиги, вполне наслаждался мо­ментом своего полного торжества.

Так от эпизода к эпизоду стремились студенты осуще­ствить последовательный ряд событий первого действия, найти яркие, острые решения этих событий, вскрыть их сущность.

Последний эпизод — «вынос тела», «похоронная процессия» и речь Тарелкина над «собственным гро­бом»— начинается появлением процессии чиновников с «гробовой крышкой» на плечах. Это та же условная крышка, из-за которой в самом начале спектакля появля­лась голова Тарелкина, одержимого «бессмертной шту­кой». И опять-таки репетиция превратилась в поиск су­щества события! Пока было только

**Стр. 86**

натуралистическое шествие с гробом, сцена не была решена, не была найдена как звено этого спектакля. Она выпадала из общей ткани, из замысла, переводила все в бытовой, натуралистический план, и тут уже сам факт похоронной процессии создавал мрачное настроение, заслонял собою суть происходящего. Но ведь смерти-то как таковой в спектакле нет! Для Тарелкина это блестящая афера, су­лящая ему деньги! Для Варравина — избавление от гади­ны Тарелкина! А для чиновников? Что же этот факт су­лит им? Прибавку! Прибавку к жалованью! Продвижение всех по служебной лестнице! И вот возник на репетиции яркий ритмовой рисунок хода. Синкопы вздохов, всхли­пов и шагов процессии создавали впечатление своеобраз­ного танца и очень точно обнажали и выражали существо отношения к событию тех, кто нес «гроб». Освободилась должность, появилась вакансия, предстоит занять осво­бодившееся место и получить соответствующий больший оклад государева жалованья, новые ключевые позиции к большим взяткам! И не хочешь, да ноги так и рвутся в пляс! Найденное поведение было точным для выбранного жанра и абсолютно обосновано изнутри. Подлинное су­щество события, его глубинное содержание продиктовало верное поведение, совсем отличное от обычного поведе­ния в такого рода процессии. Процессия, приплясывая, вздыхая, хлюпая носами, двигалась из глубины на зал и, остановленная Тарелкиным, замирала у рампы. Варра­вин и Тарелкин вставали в голове по бокам процессии, и прямо в зал говорил Тарелкин свою надгробную речь о Тарелкине — «воеводе передового полку»! Блистательный сарказм Сухово-Кобылина требовал от актера огромного гражданского темперамента современного человека, не­навидящего всяческую ложь и показуху, требовал умения тонко и точно послать авторскую мысль, чтобы передать разящий сарказм автора в адрес «рьяных деятелей на гражданской ниве», от которых никому никакой пользы, один только вред и для которых единственной желанной целью маячит следующая ступенька служебной карьеры, увеличенный оклад, медаль, начальственное одобрение. Панегирик оборачивался памфлетом, ода превраща­лась в эпиграмму. Жанр спектакля-карикатуры был вы­держан!

**Стр. 87**

**V. ПРАВДА ТЕАТРАЛЬНОГО ОБРАЗА**

**1. Правда авторского вымысла**

Встреча студентов с автором оборачивается рядом проблем, над которыми — биться и биться всю жизнь.

Автор, его мировоззрение, позиция, которую он зани­мал в конфликтах своего времени, его моральные, соци­альные и эстетические взгляды, симпатии, вкусы — его личность.

Что и как он видит в жизни, окружающей его, в лю­дях, среди которых живет? Что и как из увиденного в жизни он отражает в своих пьесах? Каких людей он пи­шет, в каких конфликтах их сталкивает, какие взаимо­отношения приковывают его ум, что и как-он защищает, против чего и как он протестует? Это чувство автора не­обходимо режиссеру, чтобы угадать верный путь реали­зации в-спектакле особенностей автора. Иначе ошибоч­ное решение катастрофически не совпадет с видениями, мироощущением автора и спектакль может не родиться! К каждому автору необходим свой ключ. Чтобы вопло­тить произведение на сцене, надо найти, открыть, изобре­сти ход к передаче прелести пьесы данного автора в спек­такле. Нет сценической правды «вообще», правды, при­годной на все случаи жизни, а есть правда Горького, правда Достоевского, правда Чехова, правда Шекспира, правда Сухово-Кобылина, правда Гоголя. Если даже ис­ключить особенности, связанные с разностью эпох и внешних примет времени, останется мир, созданный писа­телем, его мучительные вопросы, его люди со свойствен­ной им внутренней жизнью, со своим, только им прису­щим мироощущением, с их страстями, с их болью. Худож­ника судят по законам его творчества, не навязывая ему свои собственные. Мир писателя — это жизнь, преломлен­ная в его понимании, мир, созданный его воображением. Этот мир надо постигать не с позиций общепринятого, ме­щанского правдоподобия и формальной логики, а прони­кая в строй чувств и мыслей художника. Гоголевские персонажи как они есть не встречаются в действительно­сти, однако по своему существу они — правда о жизни. Но это правда гоголевская. Итак, нет общей правды на театре, есть правда автора. Есть правда замысла худож­ника. Писатель в своем призвании не просто отражает мир, он пересоздает его согласно своей эстетике. Для

**Стр. 88**

эстетики классицизма недопустимой художественной не­правдой было нарушение единства действия, места, вре­мени. Для Шекспира в нарушении этих единств, в тесном сопоставлении трагического и комического и заключалась правда жизни, ее существо.

Еще недавно прием «наплыва», временного смещения был принадлежностью только киноискусства. Теперь же никого не смущает в театре смещение времени: возврат в прошлое и тут же снова переход к настоящему.

Категории времени и места действия стали сегодня и в театре категориями относительными, и это тоже не сму­щает сегодняшнего зрителя. Он легко подхватывает сво­им воображением театральную условность мгновенной переброски в пространстве и времени,— условность, пред­лагаемую ему театром, автором, режиссером.

Сегодняшний зритель не ищет временной достоверно­сти или бытовых, добротных декораций. Ему интересна авторская, режиссерская мысль, выраженная через не­ожиданный, точный театральный образ. В театре ценится образность. Иногда эта образность сегодня чуть страдает рационализмом, но будем верить, что скоро в театр проч­но вернется эмоциональность. Эмоциональная образность спектакля обладает огромной силой воздействия на зри­теля. Если эмоциональный образ спектакля правдив по отношению к замыслу автора, к его намерениям, он правдив и по отношению к жизни, к ее существу, которое выражено автором в пьесе. Мир, созданный автором, су­ществует своей самостоятельной жизнью, по своим эсте­тическим законам, и в то же время он правдив по своей сути.

**2. Правда образного решения спектакля.**

**«Как вам это понравится» и «Фальшивая монета» на курсе Н. В. Петрова**

Вл. И. Немирович-Данченко поверял правду теат­рального искусства тремя правдами: человеческой, соци­альной и театральной. Сегодня в наших театральных школах помнят первую и вторую, но часто упускают тре­тью, а между тем без нее нет искусства. Найти эмоцио­нальный образ спектакля, заразить им исполнителей, ув­лечь им зрителей — интереснейшая режиссерская за­дача!

Акт шекспировской комедии «Как вам это понравит­ся» в исполнении многонациональной, как всегда это

**Стр. 89**

бывает на режиссерском факультете, группы студентов иг­рался живо и заразительно. Все отдельные эпизоды акта были верно найдены. Социальная тема деспотизма и ро­жденных им страха и предательства вызывала живой отклик в зале. События действительно совершались, за взаимоотношениями интересно было следить, они разви­вались от сцены к сцене, характеры персонажей были прочерчены. Шекспировское жизнелюбие, юмор, роман­тический настрой его комедии раскрывались в спектакле. Но переходы от сцены к сцене были затянуты переста­новками декораций, спектакль терял внутренний ритм, «спотыкался», дробился на эпизоды, не было в нем еди­ного дыхания. И вот после просмотра работы Н. В. Пет­ров поделился со студентами рассуждением: «Как бы нам сделать спектакль уличных гистрионов? А?»

Напоминаю — происходило это не в 1965, а в 1959 го­ду, и тогда «театр улиц» Брехта у нас в стране не был так широко известен, как сегодня. В то время шекспи­ровские спектакли были чаще всего монументальны.

Динамическое, стремительное, такое органичное для Шекспира и так отвечающее современности, ее ритмам, ее скоростям образное решение дало жизнь спектаклю. Необходимый свежий ветер ворвался в работу со следу­ющей же репетиции. Заработала фантазия и у препода­вателей и у студентов, захотелось, потушив свет в зале, снова зажечь его, забить в барабан, задудеть в трубы, чтобы привлечь внимание «зрителей города», выпустить ораву «бродячего театра», зазывать зрителя. Студенты подхватили затею удивить, завлечь публику. Импровиза­ции возникали одна за другой: у кого-то на шее весело заболталась связка бубликов, кто-то пошел колесом, еще один сделал даже сальто, «шут» въехал на сцену на за­корках у «борца». Сочинили зазывальное четверостишие. А когда сыграли первый эпизод акта «во дворе у Оли­вера» (ссора братьев), — старый слуга Адам совершенно естественно для найденного эмоционального образа спек­такля, словно продолжая свою работу во дворе, передви­нул станок («колодец»), задернул одну, другую драпи­ровку, продолжая свои горькие сетования на старость, на неблагодарность хозяина, вынес на авансцену ступеньки и стул. И как бы сама собой возникла, не прекращая ни на минуту движения акта, вторая сцена — «в доме Оли­вера»— сцена заговора против Орландо. Эту работу слу­ги потом перенял шут, который переселил нас во дворец герцога, и спектакль покатился единым ходом, -

**Стр. 90**

бездосадных ненужных пауз. Если судить с точки зрения бытового правдоподобия, перестановка слугой колодца — это нару­шение бытовой правды. С точки зрения принятой услов­ности, найденного эмоционального образа спектакля не было ничего удивительного в перемещении колодца и превращении Адама в «рабочего сцены».

Легко и увлеченно заиграли студенты-режиссеры в «театр в театре». Зрители с удовольствием приняли это условие игры, и естественные для комедии Шекспира форма и динамика спектакля были очень удачно обрете­ны. Именно от проникновения в правду автора рождается правда образного решения спектакля.

Надо прививать вкус к неожиданным решениям, твор­ческой инициативе. В самостоятельной работе требовать соединения правды и творческого озорства. Культивиро­вать свободу фантазии, прививать вкус к смелости и глу­бине режиссерских решений, чтобы не жить иждивенцем, не лезть с охотой в болото традиционных мыслей, виде­ний, представлений.

Весной 1963 года режиссерский курс Н. В. Петрова показал свою работу по мастерству актера — «Фальши­вую монету»; причем решение было острым, неожидан­ным для традиционного понимания Горького. Спектакль решался как трагический, философский фарс. Камерто­ном образа спектакля стала фраза Наташи: «Какая же это жизнь? Какая жизнь?» Дом Кемского — это факти­чески сумасшедший дом, населенный фантастическими, странными людьми, среди которых действительно поме­шанный Лузгин выделяется, скорее, в лучшую сторону. Противоестественность, вымороченность жизни этого до­ма возмущает Наташу — единственного не сломленного, цельного человека,— вызывает ее протест, жажду другой, осмысленной жизни, других, живых, настоящих людей.

В результате философского трагифарсового решения спектакль оказался населенным одержимыми, жадными людьми — «чертями», которые жрут водку, дуются в кар­ты, блудят, гонятся осатанело всю жизнь за рублем, ми­мо жизни, мимо человека! Возникла стремительность ритмов, за которой раскрывалось горьковское озорство, заложенный в пьесе темперамент действия, острота и -эмоциональность мысли, напряженность и сила чувств. 11. В. Петров одобрил такое решение пьесы Горького. Он помог переломить косность, традиционность мышле­ния очень «эрудированного» студента — исполнителя од­ной из главных ролей, — упорно стремившегося -

**Стр. 91**

обытовить образ, упростить обстоятельства, успокоить оценки и этим снять стремительный, напряженный темпо-ритм жизни образа, ввести его в русло бытового психологичес­кого решения пьесы Горького, а не философского траги­ческого фарса. Н. В. Петров в свои уже немолодые го­ды был творчески моложе некоторых молодых, смелее и дерзновеннее мыслил. И признавал в искусстве режиссер­ское намерение, правду, продиктованную режиссерским замыслом, а не безликое правдоподобие, лишенное прав­ды образной, правды жанра. «Мне интересна и важна в искусстве театра правда, продиктованная намерением художника, а не безликая, безвкусная и бесцветная прав­денка без всяких намерений», — повторял он часто. И в подтверждение своего мнения Н. В. Петров рассказал вам тогда о Горьком, о Горьком-человеке, которого он знал, видел, слышал лично. Он вспомнил свой разговор с ним и как Горький сказал: «Хочу написать пьесу, что­бы вот так вот сидели люди, пили чай, и вдруг выходит из стены черт, подсаживается,"начинает пить чай!» Не­ожиданность, яркость, этакая, по мысли Н. В. Петрова, «чертовщина» видений самого Горького, а также и мате­риал пьесы «Фальшивая монета», ее образный строй да­вали право на такое решение спектакля.

Надо всячески расковывать индивидуальность — ре­жиссерскую и человеческую — в студенте, сбивать его с позиций иждивенчества и ученичества. Догматизм бес­плоден творчески, это пустоцвет.

Сейчас, когда среди театральной общественности идут споры о «новом» и «старом» театре, очень важно не увлекаться этими ярлыками. Они, как и всякие ярлыки, бессмысленны. Не всякий «старый» театр плох, как и не всякий «новый» хорош! Возводя на словах «новый» те­атр в догму, часто уже и сейчас на деле приходят к но­вому штампу. Этот новый штамп дает о себе знать на сце­нах театров в определенном, уже ставшем массовым и потому стандартным поведением на подмостках сцены. Этакий бормотальный, лишенный глубокого содержания псевдореализм. «Новый» или «старый» театр прекрасен, если он талантлив, если он трогает, если его спектакли пронизаны большой человеческой и гражданской темой. Если же театр стоит в стороне от постановки коренных вопросов времени, в стороне от общественной проблема­тики, если он скучен, беден содержанием, скудей мыс­лью, — безразлично, «новый» он или «старый», — он оди­наково плох.

**Стр. 92**

Но тем не менее, защищая все прекрасное в старом театре, нельзя запрещать новое. Лучше ошибаться, но быть всегда в поиске, чем твердить бесплодно догму. Луч­ше с ошибками выполненное, но содержательное и яркое намерение, решение художника-мыслителя, искателя в жизни и в искусстве, чем псевдоправда — серая и бессо­держательная. Раскованность чувств, мыслей, фанта­зии— залог плодотворного обучения профессии и даль­нейшего роста художника. И так как этюд;— это первый режиссерский замысел, то уже с этюдов надо обязатель­но воспитывать вкус к высокому юмору, необычному, не­избитому решению темы и с первых этюдов отвергать пошлый юмор, шаблонные сюжеты. Постепенно студент понимает, чего от него хотят, формируется его вкус и вы­рабатывается отрицательная реакция на всяческую по­шлость, то есть шаблон, примитив. Вульгарность, бытовщина — это наши враги. Так же как и элементарность мысли, банальность содержания и формы.

Разбор каждого этюда, отрывка, каждой самостоя­тельной работы студента не только учит его профессии, но и развивает в нем способность к самопознанию и самовос­питанию. Умение видеть себя, свое творчество глазами других, объективно, со стороны помогает узнать свои сильные и слабые стороны. Приучает к непрерывному анализу сказанного и сделанного, к верному отбору.

Профессиональный разбор каждого этюда к спектак­лю — что именно делали в нем исполнители, точно ли вы­полняли действие или приблизительно или действие было несколько иным, чем то, которое должно возникнуть в этих обстоятельствах у данного характера,— все это учит разбираться в оттенках взаимодействия и поведения. Профессиональный разбор помогает добиваться точности режиссерских заданий и актерского действия. Студенты понимают, что логическое еще не есть психологическое, что находить надо не общую логику, а логику характера, психологию именно этого лица, ему свойственную. Всему этому необходимо учиться будущему режиссеру нарав­не с обучением верной методологии.

Режиссер будет заразительным для актеров, если сумеет не только апеллировать к терминам системы Станиславского, но и мыслить, а значит, и говорить жи-пым, своим языком. Если режиссер научится думать да­же на аудитории, анализировать, выяснять все, не боясь сложностей, то этим он будет убеждать, заражать ак­теров.

**Стр. 93**

Умение создать образное решение спектакля предпо­лагает самостоятельность, глубину и смелость мышления, творческую инициативу, свободную фантазию. Режиссеру необходимо знание психологии, психологии и еще раз пси­хологии. Создание режиссерского замысла начинается с момента, когда я увидел в пьесе еще не увиденное никем, разгадал в авторе, в его мире, в его намерениях еще не, раскрытое другими.

Во всем сказанном никак не следует видеть призывы к оригинальничанью ради самого оригинальничанья. Бе­зусловно, речь идет не о фокусах ради фокусов, не о «Марии Стюарт» Шиллера, поставленной «наоборот», где Мария коварна и лжива, а Елизавета — подлинная герои­ня. Речь идет не об искажении автора во имя «собствен­ного видения», «нового прочтения», а о более глубоком, более эмоциональном, личном, сегодняшнем проникнове­нии в замысел автора.

**3. Правда характера или перевоплощение актера в образ**

Только угадав правду автора, можно проникнуть в ло­гику поведения, логику мыслей образа. Нет и не может быть общей, правдивой для всех людей логики поведения, есть логика образа, есть сложность и тонкость психоло­гии образа! То, что логично для одного характера, совсем не логично для другого. Кается Маша своим сестрам в «Трех сестрах» Чехова, кается Катерина в «Грозе» Островского, кается Раскольников Достоевского в «Пре­ступлении и наказании», кается Эмилия в «Отелло» Шекспира, но как различна природа покаяний! Как раз­лично поведение этих героев, хотя все они каются! Мы полностью верим в правду поведения Маши в спектакле МХАТ, когда она тихо сидит с сияющими глазами в углу дивана и шепчет свое покаяние сестрам! А ведь она кает­ся! Отчего бы ей не встать на колени, не рассыпать по плечам и спине волосы, не плакать и не рыдать? Такое поведение, наверно, правдивое в другом случае, здесь по­казалось бы нам фальшивым, преувеличенным, несвойст­венным Чехову, его Маше. Когда Чехов только написал свою пьесу «Три сестры», никому не было известно, а как же кается его Маша. И сам Станиславский начал репети­ровать эту сцену с привычных штампов покаяния. Под­сказал Книппер-Чеховой, первой исполнительнице Маши, верную природу поведения в этой сцене Владимир

**Стр. 94**

Иванович Немирович-Данченко. Режиссер, одаренный удиви­тельным чувством автора, пониманием авторского зерна, его сути.

Разговор о создании психологического портрета, ха­рактера персонажа, образа возникает с момента встречи будущего режиссера с драматургией, хотя, безусловно, еще в этюдах начинается знакомство студентов с элемен­тами образа. Но там были только подступы к образу. Теперь проблема образа встает во всей широте. И подход к ней начинается разговором о человеческой индивиду­альности актера, о присущей именно ему заразительности, содержательности и неожиданности в оценках, в пове­дении.

Человеческие индивидуальности чрезвычайно разно­образны и неповторимы, но в то же время в них всегда есть черты типические, роднящие каждую индивидуаль­ность со многими и многими другими. Целые группы лю­дей объединяет нечто общее и типическое для данного времени, данного социального строя, типическое для этой страны, типическое для определенного психологического склада людей или сходных судеб. Но в то же время каждый человек в жизни имеет свои неповторимые внутренние и внешние черты, свою индивидуальную природу темпе­рамента.

Человеческая индивидуальность актера должна иметь те струны, на которых можно сыграть мелодию образа. Важен не только и не столько внешний облик и его совпа­дение с образом, сколько внутренние данные актера, из которых может составиться и вырасти образ.

Естественно, что драматург видит определенные про­образы своих героев в действительности. Его творческая фантазия создает литературных героев по образу и подо­бию человека из жизни. Когда мы спрашиваем друг друга в жизни о том или ином человеке, что он собой пред­ставляет, то в большинстве случаев мы спрашиваем не только о его лице или фигуре, а имеем в виду поступки, па которые способен или не способен данный человек, имеем в виду его отношение к окружающему, к людям, к событиям, явлениям жизни и чем эти отношения и по­ступки продиктованы. Короче, мы хотим знать, каков внутренний мир человека, то есть что и как он думает о мире, его окружающем, о людях и о себе. Именно не только что, но и как. Без этого как мы не поймем до дна человека, не проникнем по-настоящему в его внутрен­ний мир.

**Стр. 95**

Безусловно, человек может быть очень разным в раз­ные периоды, в разные моменты своей жизни. Человек может изменять свои отношения и образ мыслей в зависи­мости от влияния событий на его судьбу. Один и тот же человек может быть подавленным и робким в одном слу­чае и очень находчивым, развязным в другом. Он может быть веселым и печальным, храбрым и трусливым, но все же один определенный образ мыслей о жизни и людях преобладает в нем, присущ ему, определяет его и отлича­ет от другого человека больше, чем все остальные чисто внешние свойственные ему качества. Образ мыслей чело­века — это то, что составляет внутреннее существо, психо­логическое зерно данного характера и определяет челове­ка не меньше, чем его поступки.

Один и тот же поступок могут совершить по разным побуждениям два совершенно разных человека! Один и тот же поступок у различных людей может иметь разный внутренний смысл.

И в жизни, если мы судим только по поступкам, так как они виднее, очевиднее, а проникнуть в истоки поступ­ка иногда неизмеримо труднее, да и не каждому доступно, мы часто ошибаемся, учитывая лишь внешнюю сторону поведения в оценке человека, его существа. Зато это лег­че, проще: «Что заслужил, то и получил». А может быть, вовсе и не заслужил? А может быть, плохой поступок — лишь печальная и неизбежная реакция хорошего, по су­ществу, человека на действительно плохой поступок дей­ствительно плохого человека? Но это для некоторых уже «психологические переливы», «психология»!.. А ведь наша специальность без знания психологии — ничто. От этого не уйдешь.

Но если так обстоит в жизни с живым человеком, то, очевидно, так же должно обстоять и с лицом, написанным драматургом. Причем там, в пьесе, мы имеем дело не толь­ко с поступками лица, не только с тем, что он говорит о себе другим, не только с суждениями о нем окружаю­щих его лиц, но часто и с его монологами, которые помо­гают нам проникнуть в образ его мысли, в его манеру мыслить. Мы видим, как поступает человек, слышим, что говорят о нем, и часто слышим, как и что он думает. Отга­дать не только что и о чем, но и как думает образ — увле­кательнейшая задача для актера. Она помогает проник­новению в образ, помогает перевоплощению. Когда это происходит, актер, как говорится, купается в роли, и сле­дить за ним — огромное наслаждение.

**Стр. 96**

Приведу пример: «легкость в мыслях необыкновен­ная» — характерная черта мышления Хлестакова. Эта легкость есть сердцевина, «зерно» образа, и если актер сможет увлечься характером мышления Хлестакова, если задача овладения именно таким характером мышления ему и по плечу и увлекательна для него, то он, безуслов­но, будет очень заразительным в роли. Причем, овладе­вая именно этим характером мышления, актер неизбежно соединит его с определенным физическим самочувствием, так как психическое и физическое в поведении челове­ка глубоко и неразрывно связаны.

«Зерно» характера, его существо — в чем оно? Надо быть психологом, и хорошим психологом, чтобы проник­нуть внутрь человеческой природы. Этим даром должен владеть писатель в полной мере. Но и актер и режиссер должны становиться сами как бы авторами написанного, так проникать в созданное писателем, чтобы уметь точно угадать, нафантазировать точное мышление и поведение действующих лиц и в паузе и даже в иных ситуациях, чем те, что даны в пьесе.

Принцип амплуа устарел безнадежно, но это.не зна­чит, что любой актер может играть любые роли. Весь секрет в человеческой индивидуальности актера. Будущий режиссер должен учиться подмечать скрытые подчас от поверхностного, традиционного взгляда возможности актера.

Режиссер как бы предчувствует способность именно этого актера увлечься образом, угадать мысли именно этого персонажа, даже обогатить его, импровизируя в данном характере, но пользуясь своим личным жизнен­ным опытом, своим личным горячим чувством.

И здесь необходимо сопоставить два понятия: образ мысли действующего лица и эмоциональную память акте­ра. Актер, как всякий человек, тоже обладает своим внут­ренним миром, своим образом мысли, своим видением мира, событий, людей. У него есть свое отношение к миру,: он находится в определенных взаимоотношениях с дей­ствительностью, его окружающей. У актера есть своя кладовая — эмоциональная память, где собраны до вре­мени все впечатления жизни. Из этой кладовой черпает актер, проникая в образ мысли действующего лица. Его личная человеческая судьба, его психический склад, без­условно, так же как и все увиденное, услышанное, прочи­танное им, дают ему материал сначала для заполнения этой кладовой, а затем и для лепки образа

**Стр. 97**

И конечно, если человек-актер испытал в жизни сам, на своей судьбе тяжесть несправедливости, приобрел за свой человеческий путь злость и ярость против безнака­занной подлости, то весь этот груз эмоциональной памяти окажется незаменимым горючим материалом при встрече с героями «Дела» Сухово-Кобылина, с героями Достоев­ского. Это, конечно, не означает, что сначала надо все испытать и только потом можно сыграть. Даже если че­ловек-актер сам и не пережил горьких дней, но от приро­ды чуток к несправедливости, к обиде человека челове­ком, если, идя по жизни, он задумывается об этом и фик­сирует соответствующие факты, события, вдумывается в них, способен очень горячо откликаться на них мыслью, словом, поступком — он наиболее подходящая индиви­дуальность для этого героя, для лица, живущего этим же миром образов, мыслей.

Это отнюдь не значит, что веселый в жизни актер дол­жен играть комедийные роли,— это вовсе не так прими­тивно. Есть очень яркие комедийные актеры, о которых в жизни говорят как о пессимистах, как о флегматиках и трудных в общежитии людях. Это значит только то, что происходящая в них работа накопления комедийного ма­териала идет подспудно, не явно для всех окружающих. Но обязательно будут моменты в их жизни, когда это их свойство сверкнет, проявит себя, и внимательный, зоркий режиссер тут же возьмет его на заметку.

Возможности актерской-человеческой индивидуаль­ности вовсе не всегда лежат на поверхности, здесь часто мы встречаемся с неожиданными контрастами внешней защитной формы поведения человека с его истинной сутью, с тем, что на самом деле для него основное в жиз­ни, и где он в своей стихии. Будущим режиссерам надо уметь подсмотреть скрытые возможности актера, скры­тые, но обязательно существующие в природе человека-актера, а не вымышленные! Время, когда неумный актер мог играть содержательного, умного человека или когда лишенный в жизни гражданского чувства актер мог играть современного гражданина, безвозвратно уходит! Сегодня зритель требует правды еще больше, чем вчера, а завтра от актерской техники в еще большей степени потребуется точность, неподдельность, правда, правда, и правда.

Актерская-человеческая индивидуальность живет сво­ей таинственной жизнью. Внимание одних привлекает стихия смешного, различные смешные черточки в людях,

**Стр. 98**

в происшествиях. У этого человека-актера развито чувст­во юмора, он насмешлив, может быть, язвителен, остро­умен. Значит, роли с таким характером мышления могут расцвести в интерпретации именно этого актера. Другой отмечает в жизни и копит в эмоциональной памяти совсем иные явления: нищету, неустроенность, неравенство дет­ских судеб, вглядывается в детские глаза, лица, проника­ет в их мечты. Этот человек-актер может не заметить, пройти мимо смешного, не разгадать его природу и не су­меет показать всем, сделать для всех очевидным это смешное. Но зато он сумеет открыть другим мир детской души, брошенной в неестественные, подчас страшные условия жизни. Этот человек-актер, наверно, сможет ве­ликолепно раскрыть образ горьковского ребенка из под­вала, прикованного к постели и мечтающего попасть в чисто-поле. Ведь даже пройдя по одной и той же улице, разные люди вынесут из этой прогулки разные впечатле­ния. Один расскажет обо всех магазинах, витринах, дру­гой — о встретившихся ему людях, один — о смешном происшествии, другой — о мрачном доме на углу, пора­зившем его воображение.

Даже один и тот же человек, но в разные дни своей жизни чутко, как антенна, принимает те или другие впе­чатления. Когда человек счастлив, радостен, невольно он фиксирует радостные, светлые впечатления и скользит по другим. В печальные дни человеку, наоборот, свойствен­но и в окружающей его действительности видеть особенно отчетливо теневые стороны жизни, особенно сильно от­кликаться на факты, близкие его настроению, и как бы проходить мимо других впечатлений. То, какие впечатле­ния и в каком количестве складывает человек-актер в своей эмоциональной памяти (причем часто эта работа происходит в нем подсознательно), определяет сферу его человеческо-актерской фантазии, его масштабы, его человеческую содержательность, внутреннее богатство. Фантазия человека всегда стартует от конкретности. Кладовая эмоциональной памяти, тот жизненный конкрет­ный материал, который в ней собран, определяют полет фантазии данного художника, артиста, режиссера. Фан­тазия одного богата, другого — бедна, скудна. Фантазия актера откликается на один мир образов и молчит при встрече с другим, чужим, непонятным ему. Его фантазия легко увлекается и начинает активно работать, создавая определенный характер мышления при встрече именно е данным персонажем и молчит, не находя себе пищи в

**Стр. 99**

кладовой эмоциональной памяти при встрече с другим миром образов, при встрече с незнакомым, непонятным ему, че­ловеку-актеру, характером мышления другого персонажа. Где же пополнять кладовую эмоциональной памяти? Вглядываясь, вдумываясь в жизнь, в мир истинного искусства.

Конечно, индивидуальность актера — понятие очень сложное. Здесь и мир сознательных интересов, и мир под­сознательных интересов, которые копятся в нашей эмо­циональной памяти до времени. Почти бессознательно зафиксированные, они всплывают при встрече с тем обра­зом, для создания которого необходимы. Индивидуаль­ность актера — это и природа его темперамента (откры­того, взрывчатого или скрытного, сдержанного), это и его физические данные, помогающие в одном образе и ме­шающие в работе над другим.

Да, современный театр навсегда уходит от весьма общего понятия амплуа к более точному, сложному и тон­кому понятию — человеческая индивидуальность актера. Актеры в XIX столетии разделялись по амплуа на «геро­ев» и «характерных», на «инженю» и «вамп», причем в эти понятия входили, конечно, наряду с чисто внешними чер­тами и требования определенных внутренних данных, но требования эти были слишком общего характера. Так, от «героя» требовался нерв, темперамент (причем часто вовсе не темперамент мысли, а чисто неврастеническая возбудимость, горячность), от «инженю» — наивность, чистота, молодость, от «вамп» — томность, страстность и т. д. Безусловно, лучшие актеры прошлого никогда не довольствовались такими примитивными требованиями к себе, они творили по законам природы, и недаром сох­ранились рассказы, из которых ясно, что тот или иной ве­ликий актер прошлого шел к перевоплощению в образ как раз путем выяснения того, как герой думает, какова при­рода его мышления и его психофизического поведения.

Репетируя Скупого, знаменитый Певцов воспитывал в себе логику мысли скареда, характер его мышления и так увлекался этой задачей, что домашним становилось с ним трудно. Репетируя роль следователя в «Преступле­нии и наказании» Достоевского, он так был увлечен, фан­тазируя характер мышления, что продолжал эту работу и в жизни, дома. От его подозрительности, цепкого внима­ния, неожиданных наскоков домашним опять-таки прихо­дилось нелегко. Так бурно и увлеченно проходила работа фантазии человека-актера над разгадкой зерна образа,

**Стр. 100**

его существа, характера его мышления, и отсюда, безу­словно,— ход к определенному физическому самочувствию и поведению в образе.

Константин Сергеевич Станиславский говорит именно об этом в статье «Об актерском амплуа»: «Способность к духовному и внешнему перевоплощению есть первая и главная задача искусства» '. Внутреннее перевоплоще­ние— это проникновение в характер мышления образа и в природу его темперамента, в его отношение к миру, к \* людям, в свойственные образу темпо-ритмы жизни. Об ± этом свидетельствует и пример из книги К. С. Станиславского «Работа актера над собой» из главы «Характер­ность». Там студент, будущий актер Названов, так гово­рит своему учителю Торцову о своем перевоплощении в образ заплесневелого критикана:

«Подумать только, как я себя вел с вами! Моя любовь, уважение и чувство преклонения перед вами чрезвычайно велики... Но в чужой, а не в своей шкуре мое отношение к вам коренным образом изменилось... Мне было приятно нагло смотреть на вас...» 2.

И еще: «Ученики давали мне все новые и новые реп­лики, на которые я без запинки, остро отвечал, в характе-^ре изображаемого лица. Мне казалось, что я неисчерпаем и что я могу жить ролью без конца, во всех без исключе­ния положениях, в которых бы я ни очутился...

Я берусь сыграть эту роль без грима и костюма...

Мне далеко не сразу удалось выйти из образа. По пу­ти домой и придя в квартиру, я поминутно ловил себя то на походке, то на движении и действии, оставшихся от образа. И этого мало. Во время обеда, в разговоре с хо­зяйкой и жильцами, я был придирчив, насмешлив и за­дирал не как я, а как критикан. Хозяйка даже заметила мне:

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

Это меня обрадовало.

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

Это самые важные свойства в даровании артиста»3.

Из этого примера можно уяснить, что главное измене­ние произошло не столько в мимике лица студента Наз-ванова — она была результатом,— сколько в глазах -

1 К. С. Станиславский, Статьи. Речи. Беседы. Письма, стр. 449.

2К. С. Станиславский, Собрание сочинений в 8-ми томах т. 3, М„ «Искусство», 1955, стр. 222.

3 Там же, стр. 213—214.

**Стр. 101**

отражавших мыслительный процесс, несвойственный Назва­нову, а принадлежавший уже другому характеру. Он ина­че, чем студент Названов, мыслил о жизни, об окружаю­щих людях, логика этого мышления была подсмотрена когда-то где-то в жизни, произвела впечатление и в нуж­ную минуту дала пищу фантазии художника-актера. Будущий актер Названов на глазах зрителей — своих од­нокурсников — увлеченно фантазировал, создавая процесс и характер мысли этого персонажа, и выражал его в дей­ствии— в данном случае взглядом, точно адресованным, заряженным точным действием. Эти глаза интересова­лись совсем не тем, и не так, и с совсем другой целью, чем глаза самого студента Названова.

Да, человек и молча может действовать мыслью, вы­раженной точным взглядом. Угадать характер мышления этого человека в данных обстоятельствах — значит уга­дать психофизическую жизнь образа. Так как психическая жизнь неразрывно связана с жизнью тела, темпо-ритмы мышления связаны с темпо-ритмом движений. Так же неразрывно связана природа, характер мышления образа с природой и характером его темперамента.

«Спектакли результатов», в которых есть одни внеш­ние поступки, но нет внутренних процессов, их порождаю­щих, интересуют зрителей значительно меньше «спектак­лей процессов». Зрителей привлекает в театре прежде всего и больше всего эмоциональная, искренняя, жгучая мысль, внутренняя логика характеров, взаимоотношений. Актеры, не владеющие способностью проникать в харак­тер мышления образа и увлеченно импровизировать на сцене в характере мышления образа, не отвечают требо­ваниям современного театра, современной драматургии, современного зрителя.

Что определяет современность искусства? «Современ­ный драматург тот, кто дает наибольшее количество ин­формации в единицу времени»,— сказал один современ­ный режиссер. «Это требование времени. Сегодня и в науке побеждает количество информации в единицу вре­мени»,— добавил тот же режиссер. «Нет,— возразил ему современный физик,— сегодня в науке решает не количе­ство информации в единицу времени, а точность этой информации». Очевидно, прав физик: точность, степень точности информации решает сегодня не только в науке, но и в искусстве.

Когда на втором курсе ГИТИСа приступают к работе над тем или иным отрывком, обычно проводят -

**Стр. 102**

необходимый анализ пьесы, ее сверхзадачи, сквозного действия, определяют место отрывка в движении и развитии пьесы, значение и смысл происходящего события, точное действие каждого участника. При этом для уточнения характеров, их взаимоотношений, часто просят студентку или студен­та рассказать ход мыслей роли вслух. И вот когда сту­дент пытается передать свой внутренний монолог, оказы­вается, что он думает и не теми словами и совсем не в характере мышления персонажа, не учитывая ряда пред­лагаемых обстоятельств роли, не учитывая характера этой индивидуальности, которые диктуют совсем другую логику мышления персонажа.

Определение точных отношений действующего лица к тому или иному событию, партнеру и т. д., нахождение точных именно для данного персонажа оценок происходя­щего на сцене и выражающихся, закрепляющихся в точ­ных поступках, в точном физическом поведении, в точном темпо-ритме поведения, идет всегда параллельно с нахож­дением верного, точного для образа характера мышления.

Эту работу нельзя искусственно разорвать, как нельзя представить себе живого человека без мысли и мысль без живого человека. Об этом пишет К. С. Станиславский: «Внутренняя характерность слагается из того, как данный человек действует и мыслит в данных предлагаемых об­стоятельствах» '.

Поэтому режиссерская кафедра ГИТИСа имени А. В. Луначарского никак не может согласиться с пре­подавателями, возводящими в фетиш, в единственное и главное в работе со студентами — овладение правдой фи­зических действий.

Говоря о современной технологии актерского мастер­ства, нельзя отрицать возможность овладения мыслями образа.

Если преподаватели справедливо предостерегают сту­дентов от стремления сразу, непосредственно пытаться иг­рать чувства образа, то задача проникновения в образ мысли действующего лица непременно должна ставиться перед студентом. Если чувства действительно очень труд­но уловимы и возникают подсознательно, а попытка их сыграть часто приводит к наигрышу, штампу, то мысли образа — это совершенная конкретность!

**1.**К. С. Станиславский, Статьи. Речи. Беседы. Письма, стр. 680.

**Стр. 103**

К сожалению, наблюдая за жизнью учебных заведе­ний, воспитывающих актеров и режиссеров, приходится иногда встречаться с методологией, обедняющей театр сегодня.

Учение К. С. Станиславского было целиком направ­лено на раскрепощение от штампа «жизни человеческого духа» на сцене, на пробуждение подлинного чувства в ар­тисте. Для этого он вооружил актера «системой», методом творческой работы, в результате которой должна загово­рить сама природа в актере-человеке. От «сознательного к подсознательному» — так учил К. С. Станиславский. Ему дороги были именно моменты творчества самой природы в человеке-актере на сцене, ради них и для них — вся предыдущая работа актера.

Поэтому никак нельзя согласиться с преподавателями, которые утверждают, будто единственное, что может быть подлинным на сцене,— это «простые», «малые», «про­стейшие» действия актера. В этом проявляется полное не­понимание единства мысли и действия в творчестве акте­ра, полное непонимание, во-первых, конкретности рабо­ты по созданию внутреннего монолога, во-вторых, ее практической осуществимости и необходимости для про­никновения в образ. Точно так же иногда полностью ли­шают актера такого оружия, как зерно образа, характер его мышления, характер его темперамента, темпо-ритмы жизни, свойственные образу, его сквозное действие, сверх­задача образа—- обходить все это молчанием, говоря о перевоплощении в образ, значит фактически снимать са­мую проблему перевоплощения, пытаясь свести ее только к логике простейших действий, которые якобы одни под­линны на сцене. Это значит забывать открытия Стани­славского и Немировича-Данченко, принятые на совре­менное техническое вооружение актера,— внутренний мо­нолог, физическое самочувствие, зерно образа, «если бы», проникновение в стиль автора. Люди Чехова, люди Горь­кого, Гоголя, Шекспира, Мольера, Достоевского — мир каждого из них глубоко индивидуален, неповторим; мно­гообразен мир их идей и проблем. Все это остается за бортом технологии актерского мастерства в процессе со­здания образа, если сводить все только к простым физи­ческим действиям.

Станиславский не отрывал точное действие от точной мысли образа, он понимал их как единство. Верно играть роль, по Станиславскому,— «это значит: в условиях жиз­ни роли и в полной аналогии с ней правильно, логично,

**Стр. 104**

последовательно, по-человечески мыслить, хотеть, стре­миться, действовать, стоя на подмостках сцены» '.

Об этом же говорит и приведенный выше пример из главы «Характерность».

Перевоплощение в образ — это не только найденная, отобранная и осуществленная цепочка действий образа, но и проникновение в строй его мыслей. Об этом нельзя забывать! Огромное значение имеет для создания образа то, как человек думает обо всем и обо всех. Человек рас­крывается не только в образе действий, но и в образе мыслей. «Каждое наше движение на сцене, каждое слово должно быть результатом верной жизни воображения»2.

И еще: «Налажено правильное действие и правильная мысль. Вы уже ближе к роли. У вас есть какая-то основа, на которой можно держаться»3.

Совершенно так же, как актер действует подлинно в логике образа на сцене, с той же мерой подлинности он думает и чувствует на сцене в образе. Именно этим и от­личается хороший современный актер от плохого и несо­временного.

Надо оговориться, что и сфере чувств, их природе в сегодняшнем театре мы тоже уделяем недостаточно вни­мания, тогда как вся практика Немировича-Данченко подтверждала огромную их роль и значение в работе ак­тера и режиссера.

Мысли человека — явление вполне конкретное и опре­деленное, недаром их можно записать. Достаточно вспом­нить мысли Николая Ростова после проигрыша во время разговора с отцом, мысли Наташи после смерти Андрея, когда она проводила дни, неподвижно сидя без дела в уг­лу дивана, мысли Раскольникова во время встреч его со следователем Порфирием Петровичем. И Толстой и До­стоевский — великие мастера внутреннего монолога, в нем раскрывается подлинное существо образа! Наверно, Анатоль Курагин не мучил себя такими монологами, как Николай Ростов, а ведь проигрывали оба за карточным сто­лом — поступок один, а смысл его различен, и люди раз­ные, и, наверно, даже тасуя карты («простейшее дейст­вие»), Николай не был похож на Анатоля, а Анатоль на Николая, все было различно, а главное — глаза!

1К. С. Станиславский, Собрание сочинений в 8-ми томах, т. 2, стр. 25.

2Там же, стр. 94—95.

3К. С. Станиславский. Статьи. Речи. Беседы. Письма,стр. 670.

**Стр. 105**

Разумеется, «играть» мысли нельзя и не надо, но угадать и со­чинить внутренний монолог образа, то есть найти, как он думает (именно не только что, о чем или о ком, но и как!) необходимо и возможно. Без проникновения в характер мыслей действующего лица, то есть не начав думать в ха­рактере образа, нельзя овладеть перевоплощением.

Как же обстоит дело с игрой отношений образа к со­бытию, партнеру? Уже проделывая работу по сочинению внутреннего монолога образа, актер устанавливает свои новые, образом продиктованные отношения к событию или партнеру, он начинает думать о них на сцене, в обра­зе, так, как сйойственно не ему в жизни, а образу. Одно­временно актер ведет и другую, не менее важную работу по созданию отношений образа; он ищет и находит пове­дение, выражающее в действии отношение образа к событию, предмету, партнеру, на сцене. Поведение склады­вается из ряда более мелких действий в адрес этого со­бытия, предмета или партнера. Актер выполняет эти дей­ствия, оправдывая их сочиняемым монологом, и, таким образом, устанавливает свои новые, продиктованные ха­рактером отношения ко всему, что его окружает на сце­не,— к событиям, партнерам, предметам.

Станиславский учил, что ни одно действие на сцене не может быть совершено без работы мысли, оправдываю­щей это действие, осознания цели и оценки результата, как минимум.

«Если вы сказали слово или проделали что-либо на сцене механически... вы действовали без воображения... как заведенная машина, как автомат.

...Ни один этюд, ни один шаг на сцене не должен про­изводиться механически, без внутреннего обоснования, то есть без участия работы воображения»1. Грубейшая ошибка — оставлять актера без жизни воображения на­едине с простейшим действием, отняв у него отдаленную цель и предлагаемые обстоятельства жизни роли и пред­ложив ему увлекаться этими малыми делами.

А разве можно чем-нибудь увлечься без мысли? Боль­ше того, разве, можно начать действовать без мысли? Это одно: действие — мысль! Их нельзя отрывать друг от друга. А откуда же берется не только увлеченность, но даже простая заинтересованность в данном действии? Только от постановки цели и оценки результата действия; а это без работы мысли невозможно.

1 К. С. Станиславский, Собрание сочинений в 8-ми томах, т. 2, стр. 95.

**Стр.106**

Вот что пишет К. С. Станиславский: «Когда я говорю о физическом действии, то я все время говорю о психоло­гии. Когда я говорю: пишите письмо, то разве дело в са­мом писании? Надо создать вокруг этого историю, тогда только вы напишете правильно» '.

«Наша главная задача не только в том, чтоб изо­бражать жизнь роли в ее внешнем проявлении, но глав­ным образом в том, чтобы создавать на сцене внутрен­нюю жизнь изображаемого лица и всей пьесы, приспособ­ляя к этой чужой жизни свои собственные человеческие чувства, отдавая ей все органические элементы собствен­ной души»2. «Нередко физическая неподвижность про­исходит от усиленного внутреннего действия, которое особенно важно и интересно в творчестве» 3.

Все эти высказывания подтверждают неразрывность для К. С. Станиславского физического и психического действия, раскрывают значение главного в творчестве — жизни воображения, фантазии, магического «если бы». Актер прекрасно сознает условное на сцене, но он ищет и отбирает такое поведение, то есть такие действия и та­кой внутренний монолог в адрес условного объекта, кото­рые создают отношение к условному, как к подлинному. На сцене подлинны действия, мысли, чувства актера, и зритель верит не в подлинность декораций, бутафории, а в подлинность отношения к ним актера.

Той или иной мерой условности в театре обладает каж­дый объект, и вся прелесть творчества актера — оживить его жизнью своего воображения, убедить и восхитить сво­им подлинным поведением в адрес этого условного объек­та. «Не сам объект... а привлекательный вымысел вооб­ражения притягивает на сцене внимание к объекту» 4.

1К. С. Станиславский, Статьи. Речи. Беседы. Письма, стр. 665.

2К. С. Станиславский, Собрание сочинений в 8-ми томах, т. 2, стр. 25.

3Там же, стр. 48.

4Там же, стр. 121.

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Воображение, вымысел, фантазия — вот сфера жизни художника, воздух, которым он дышит. Но всякая фан­тазия родится из жизненных впечатлений. Она только изобретает различные сочетания того материала, который добыт жизненным опытом художника. Жизненный опыт и живая фантазия — вот два родника, питающие творчес­кую природу режиссера, актера. Художник (а значит, и режиссер и актер) немыслим и без знания жизни и без яркой, живой фантазии. Главный признак подлинного та­ланта, призвания, одержимости профессией режиссера — это живое, неугомонное воображение художника и ак­тивное творческое начало, все время ищущее себе приме­нения в театре, не дающее покоя ни днем, ни ночью. Художник без творчества —• это не художник.

Итак, подводя итоги рассказанному о работе режис­серского факультета ГИТИСа имени А. В. Луначарского, хочется еще раз подчеркнуть как основное в-учебном про­цессе: во-первых, повседневное обращение к жизни, действительности, нас окружающей, развитие наблю­дательности; во-вторых, ежечасное развитие фантазии, воображения, повседневный тренаж их гибкости, живости, подвижности и изобретательности; и в-третьих, творче­скую работу, активное самостоятельное действие, усилие, свершение. Без активной самостоятельной творческой ра­боты нет художника. Эти требования сопровождают сту­дента все пять лет обучения, с момента поступления и до вручения ему диплома. С первых этюдов от студента тре­буют живых, сегодняшних, личных впечатлений, фактов из хорошо знакомой ему жизни. Студент пускается в путь по городу в поисках интересных встреч, за материа­лом для этюда. Студент учится смотреть на жизнь и ви­деть, слушать ее и слышать, понимать существо происхо­дящего вокруг, отмечать главное, новое. Короче, он учит­ся отбирать жизненные впечатления, факты, преломлять их в своей фантазии, обогащать, дорисовывать своим во­ображением, подчеркивать то, что больше всего удивило, обратило на себя внимание, возмутило или обрадовало,— отбирать главную мысль и реализовать ее образно. И в процессе работы над этюдом, когда студент открывает свое собственное «я» в предлагаемых обстоятельствах этюда, и в процессе работы над образом в отрывке, когда он ищет, открывает и развивает опять-таки в себе черты и свойства, необходимые для создания образа, -

**Стр. 108**

и в процессе работы над всей жизнью роли, ее линией развития, движения спектакля в целом — всюду и всегда это пости­жения, открытия в жизни — сегодняшней, либо окружав­шей автора,— но преломленной творческой и личной ин­дивидуальностью художника, его фантазией.

Непременное требование к студенту в процессе обуче­ния— это уважать автора, знать его творчество, мир его идей, образов, понимать и разделять его сверхзадачу.

Как актер должен перевоплотиться в действующее ли­цо, так и режиссеру необходимо «перевоплотиться» в ав­тора — проникнуться авторским отношением к написан­ному, уловить его иронию или гнев, его интонацию рас­сказа и найти свою интонацию, свое глубоко личное, эмоциональное отношение к этим же событиям, свое ре­жиссерское индивидуальное видение этих событий, лю­дей, конфликтов пьесы. Уловить главную, самую волни­тельную для тебя, режиссера, мысль, тему и подчинить этому уже свой режиссерский замысел. Ведь, рассказы­вая анекдот, человек иначе приступает к этому рассказу, чем к рассказу о происшедшей у него на глазах траге­дии. Все средства его иные. Настрой души, интонации, цели — все иное. Но даже и об одном и том же — скажем, о трагическом — можно говорить разно, с протестом, с гневной интонацией или с издевательским сарказмом.

Определение сути событий и есть основа работы мето­дом построения спектакля по событиям и действиям. Главное в этом методе — точное, глубинное, яркое опре­деление событий, вскрытие существа событий и действий и построение спектакля — событие за событием. Собы­тие — пружина, приводящая в действие людей, сталкива­ющая их в конфликтах. Как вскрывает эти события режиссер, как он их освещает—зависит от замысла режис­сера, от его цели, от желаемой реакции зрительного за­ла. От той или иной сверхзадачи режиссера возникает жанр спектакля. Режиссер, выстраивая сменяющие Друг друга события на сцене, осуществляя этим сквозное дей­ствие спектакля, ищет точное поведение действующих лиц, вызванное событием. Он находит отношение героев к про­исходящему и стремится выразить это отношение в по­ступке, в поведении действующего лица, в его конфликт­ном взаимодействии с окружающим. Режиссер стремится найти глубинные пружины поведения, часто противопо­ложного тому, которое лежит на поверхности. Режиссер обостряет предлагаемые обстоятельства, добиваясь эмо­ционального, выразительного поведения актера.

**Стр. 109**

Обострить, осложнить предлагаемые обстоятельства — вот ход к более верному и выразительному поведению на сцене. Авторский замысел, подхваченный режиссером, его волей, его фантазией, его индивидуальностью, творческой и человеческой, формирует режиссерский замысел спек­такля.

Постижение и открытие стиля автора, мира его фанта­зии, созданной им жизни, людей, событий — интересней­шая задача для режиссера и актера! Россия Пушкина и Горького, Островского и Федотова, Чехова и Левитана, Достоевского, Врубеля, Блока — как глубоко индивиду­альны, многозначны эти творческие миры! Проникать в них, постигать их существо и неповторимость, сливаться с ними и всегда преломлять их в себе, через свое видение мира, свою творческую индивидуальность, свою боль и радость! Для этого радостного завтра, для этой встречи с мастерством необходимо овладение творческой методо­логией, разработанной практически и теоретически Ста­ниславским, Немировичем-Данченко и рядом крупных со­ветских режиссеров — А. Д. Поповым, Ю. А. Завадским, М. О. Кнебель, А. М. Лобановым, Н. А\. Горчаковым. Ме­тодология эта развивается и меняется вместе с жизнью, жизнью обогащается и проверяется, совершенствуется в творчестве каждого подлинного художника, пришедшего в театр сегодняшний, который возник на богатейших тра­дициях школы русского сценического реализма.

**Стр. 110**

**Содержание**

От автора …………………………………………….. 3

**1. Этюд на режиссерском факультете**

1. Этюд—мысль режиссера о жизни, выраженная в действии на сцене ……….4
2. Режиссерский отбор средств театральной выразительности………………………7
3. Азбука верного сценического поведения в этюде………………………………………10

**II. Замысел и построение этюда — первый режиссерский**

**замысел и его воплощение. Педагогическая**

**направленность занятий**

1. Событие — действенная пружина этюда……………………………………………………..14

2. Точность режиссерского проникновения в существо события

и отбор поступков …………………………………………………………………………………….26

1. Органичность и импровизационность поведения актера в заданной

партитуре действий ……………………………………………………………………………………..32

1. Идейная устремленность этюда и режиссерская партитура……………………..35
2. Предлагаемые обстоятельства этюда — начало пути к образу…………41

**III. Переход от этюда к драматургии**

1. Режиссер и авторский замысел. Сверхзадача пьесы, ее

сквозное действие. Персонажи и их взаимоотношения………………………….44

2. Проникновение в авторский замысел в работе над отрывком.

Враги» на курсе Н. М. Горчакова. Сквозное действие спектакля

и его сверхзадача в конкретном поведении действующих лиц отрывка…45

3. Режиссерский замысел спектакля — степень его образной…………………….50

**IV. Воплощение режиссерского замысла. Построение**

**спектакля по событиям и действиям**

1. Методика работы. «Дети» М. Горького па курсе Н. М. Горчакова……………53

2. Этюд на событие как основа репетиции……………………………………………………..59

3. Требования к актеру и режиссеру в процессе работы……………………………… 61

4. Работа над «Смертью Тарелкина». Опыт психологического

оправдания гротеск…………………………………………………………………………………………66

**V. Правда театрального образа**

1. Правда авторского вымысла………………………………………………………………………..88

2. Правда образного решения спектакля. «Как вам это понравится

и «Фальшивая монета» на курсе Н. В. Петрова………………………………………..89

3.Правда характера или перевоплощение актера в образ…………………………..94

**Заключение**………………………………………………………………………………………………….108