

М. КНЕБЕЛЬ

О действенном анализе пьесы и роли

Интерес к творческому наследию К. С. Станиславского за последние годы значительно возрос. В результате прошедшей дискуссии по основным проблемам системы Станиславского появились теоретические труды в этой области, сборники статей, посвященных ряду разделов системы, и, наконец, что самое важное, началась публикация трудов самого Станиславского, вышел в свет первый том собрания его сочинений.

Все это чрезвычайно отрадно, ибо заветы гениального мастера, нашего общего учителя, изучаемые с каждым годом все более серьезно, обогащают творческое самосознание работников советского театра, двигают вперед эстетическую мысль. Сегодня уже нет уголка в Советском Союзе, где люди театра не читали бы Станиславского, не пытались разобраться в его творческих указаниях, проникнуть в теоретические основы своей профессии. Сегодня система Станиславского входит в быт театра не только в Москве, но и по всей необъятной периферии. Расширился интерес к его учению и у наших друзей за рубежом.

И все-таки нельзя забывать о том, что в этом важнейшем деле нами сделаны только первые шаги. За последние годы определился круг вопросов, насущно волнующих практиков советского театра, настоятельно требующих своего разрешения и дальнейшей теоретико-технологической разработки. Но если о теоретических положениях системы мы думаем много и спорим часто, то область практической методологии театра, то есть непосредственного творческого процесса, не подвергается открытому обсуждению; мы, режиссеры, применяем последние открытия Станиславского каждый по-своему, каждый в меру своего понимания, своего отношения к этим вопросам. Так возникает путаница, противоречия; актер, переходящий из театра в театр, встречающийся с разными режиссерами (а студент — и с разными педагогами), получает часто противоречивые указания, оказывается перед необходимостью ломать еще неокрепшие навыки. Нередко под флагом новейших открытий Станиславского в репетиционный процесс проникает вульгаризация, упрощенчество, что в свою очередь порождает уныние, подрывает доверие к экспериментальной методике Станиславского.

Эти побочные нежелательные явления могут быть уничтожены лишь в том случае, если мы, творческие работники театра, актеры и режиссеры, узнававшие систему из уст самого Константина Сергеевича, объединим наши усилия в борьбе за единую методологию творческого процесса. Создание такой единой методологии, поступающей «на вооружение» всего советского театра, не только нанесет сокрушительный удар вульга-

ризаторам, но, что, конечно, самое главное, ошутимо двинет искусство вперед по пути социалистического реализма.

Но для того чтобы такая единая методика действительно сложилась, необходимо тесно связать теоретическое изучение основ системы с раскрытием живой практики нашей работы по системе, с обоснованием того индивидуального метода, которым, хорошо ли, худо ли, но владеет каждый из нас, пытающихся строить репетиционный процесс на основе последних открытий Станиславского.

Давно пора устранить келейность, замкнутость в этой важнейшей части нашей деятельности. Мы охотно выступаем с теоретическими статьями по спорным вопросам системы, но весьма нерешительно поднимаем завесу над собственной творческой лабораторией, скупое делимся своим опытом, своим личным творческим багажом. Мы много говорим о том, как мы понимаем Станиславского, но мало и несмело о том, как мы по Станиславскому работаем.

Можно найти самую убедительную аргументацию в пользу того или иного тезиса, можно призвать на помощь себе все боевые понятия нашей эстетики, но до тех пор пока мы не подкрепим теоретических суждений прямыми практическими примерами, пока мы не расскажем, как мы работаем, не рассеется туман вокруг последних исканий Станиславского, попрежнему будут они окутаны таинственностью для подавляющего большинства непосредственных работников театра. Я хочу попытаться в этих заметках рассказать о том, как я понимаю и применяю новый метод Станиславского в процессе воспитания студентов ГИТИС. Театрального училища имени М. С. Шепкина и в ходе создания спектаклей.

Речь в данной статье пойдет о новом репетиционном приеме, предложенном Станиславским в последние годы жизни, — о так называемом действенном анализе пьесы. Суть этого приема, если изложить его в двух словах, заключается в том, что на раннем этапе работы избранная к постановке пьеса не репетируется, как обычно, на тексте за столом, но после определенного предварительного разбора анализируется в действии путем этюдов с импровизированным текстом. Эти этюды как бы служат ступеньками, подводящими актера к творческому усвоению текста пьесы, то есть к авторскому слову, как главному средству сценической образности.

В позднюю пору своей жизни в искусстве К. С. Станиславский утвердился в необходимости пересмотреть прежний порядок репетиций, созданный им самим и подкрепленный многолетней практикой Московского Художественного театра.

Как известно, именно этот театр первым стал предвирать сценическим репетициям пьесы ее кропотливый разбор за столом и застольные репетиции на тексте, где подвергаются тщательному анализу все внутренние мотивы, подтекст, взаимоотношения, характеры, сквозное действие и сверхзадача произведения, словом, — весь его идейный и художественный строй. Застольный период сыграл важную роль в деле прогрессивного развития нашего искусства: он научил актера глубоко вникать в драматическое произведение, вскрывать его «подводное течение», затрагивать тончайшие струны человеческой души. Он способствовал формированию актера нового типа, такого актера, для которого создание «жизни человеческого духа» стало основой и целью творчества.

Прогрессивный опыт Художественного театра давно уже стал достоянием всех драматических театров страны. Сегодня в самом маленьком

театре периферии, в любом самодеятельном коллективе репетиционный процесс начинается с разбора пьесы по внутренним линиям, которые актер предварительно осваивает за столом. Но в то время как у творческих работников советской сцены росло и крепло уважение к репетиционному порядку, установленному Художественным театром, в то время как порядок этот все больше превращался в незыблемый обычай, Константин Сергеевич со свойственной ему проницательностью уже видел ряд его теневых сторон.

Одной из новых форм работы, предложенных Станиславским для ликвидации этих теневых сторон, и является анализ пьесы в действии. Этот прием затрагивает целый ряд принципиальных вопросов театрального искусства и разобраться в нем можно только в свете всего учения Станиславского.

Через всю жизнь Станиславского красной нитью проходит мечта о сознательном актере, об актере-творце, умеющем самостоятельно осмыслить произведение, активно действовать в предлагаемых обстоятельствах роли. Всякое снижение актерской самостоятельности на театре казалось Станиславскому тревожным симптомом. И раз заметив такое снижение, он вступал с ним в жестокую борьбу.

В последний период своей режиссерской деятельности он с огорчением начал замечать, какой податливой глиной становится актер в его руках.

Было время, когда это радовало Станиславского, но в позднюю пору жизни он усмотрел в склонности актера, не рассуждая следовать режиссерской указке, тормоз для дальнейшего движения искусства вперед. Как только в актере возникает инертность, он легко свыкается с мыслью, что за него все решит режиссер. «Ведомый» режиссером из пьесы в пьесу, актер постепенно приходит к позиции — «увлекать меня!» по отношению к режиссеру. Лишь на последнем этапе, перед премьерой, актер спохватывается, что играть-то все-таки надо ему, и начинает быстро, с мучительным напряжением, иногда ремесленно втискивать себя в роль. Здесь и случается тот самый вывих, то нарушение творческого процесса, с которым так яростно сражался Станиславский.

Провозгласив актерскую пассивность злом в искусстве, Константин Сергеевич с жестокой самокритичностью обуздал в себе тенденцию прикрывать грехи актерской инертности блестящими личными режиссерскими фантазиями. Он объявил войну пассивности на театре, в каких бы формах она ни проявлялась, во имя полноценности творчества актера, во имя сознательного актера-творца.

Однако, предъявляя повышенные требования к актеру, Станиславский отнюдь не снизил своих требований к режиссеру. Он искал гармонического слияния воли актера и режиссера в процессе создания спектакля, искал единственно верных, благоприятных для творчества взаимоотношений между ними. И хотя вопросы режиссерского мастерства не входят в тему данной статьи, нельзя не коснуться вкратце некоторых из них.

К первой репетиции новой пьесы режиссер обычно бывает гораздо более подготовлен, чем актер. Он, естественно, идет впереди коллектива уже по одному тому, что должен решить весь спектакль в целом, не одну только роль, а всю систему образов пьесы. Поэтому, сталкиваясь с актерами, даже самый терпеливый режиссер спешит, забегая вперед, нарушая естественный ход сближения актера с ролью, навязывая исполнителям свое видение, стесняя их творческую самостоятельность.

А Константин Сергеевич хотел научить режиссера ставить актера в такие условия, при которых в нем с самого начала будет развиваться

чувство личной ответственности за свою роль. Он страстно отстаивал чистоту и непосредственность первого впечатления актера от пьесы, придавая значение даже тому, кто именно и как знакомит с нею коллектив, не заключено ли в самом чтении ее назойливости, приспособлений и красок, могущих помешать самостоятельному восприятию актера.

Из этих же соображений Константин Сергеевич предостерегал режиссеров от подробной экспликации в самом начале работы.

Детали быта, эпосы, стиля, литературно-критические исследования — все это будет необходимо актеру в свое время, тогда, когда он окунется в стихию драматургического материала. На первых же порах, когда актер еще ничего не знает о человеке, которого он должен сыграть, а режиссер уже перегружает его фантазию всевозможными сведениями общего порядка, актер принимает их обычно холодно, рационально. Он оказывается перед множеством разнообразных, широких, но по началу еще недостаточно нужных ему сведений, в то время как он жадно ищет своей, особой тропиночки, которая привела бы его к тому таинственному незнакомцу, слова которого напечатаны в тетради роли. Ведь через несколько месяцев он, актер, эти слова должен будет говорить от своего имени!

Константин Сергеевич учил нас, режиссеров, бережно относиться к этому самочувствию актера и уметь использовать его для развития актерской инициативы и активности.

Сейчас много говорят о том, что Станиславский в последние годы жизни якобы призывал режиссера готовиться к постановке только вместе с актерами. Утверждение это лишено, с моей точки зрения, всяких оснований и весьма далеко от того, чего на деле добивался Станиславский от своих учеников-режиссеров.

Внедрение в жизнь приема анализа в действии в первую очередь ложится на плечи режиссера. В его руках организация репетиций. Он должен построить репетиционный процесс в духе новой методики Станиславского. А это требует большой и сложной предварительной работы.

Режиссер, недооценивающий своей ответственности, не подготовленный к началу репетиций, в условиях новой практической методологии неизбежно придет к тому, что творческий коллектив, как корабль без кормчего, будет поминутно терять направление, сходить с фарватера, без толку растрачивать репетиционное время.

Режиссер, увлекающийся методом во имя метода, забывающий цель, ради которой он существует, то есть реализацию идеи спектакля, неминуемо придет к формализму.

Чем сложнее и тоньше путь воплощения, тем большие он предъявляет требования не только к актеру, но и к режиссеру.

Естественно, что первоначальное представление режиссера о пьесе и спектакле будет обогащаться в процессе работы, видоизменяться в зависимости от того, что принесут с собой актеры, каковы их индивидуальные качества. Но одно дело — развитие замысла и совсем другое — отсутствие его. Режиссерский замысел, трактовка, личность постановщика, особенности его творческого почерка — ни одно из этих понятий никогда не отменялось Станиславским.

Вводя новый метод работы, он подчеркивал, что режиссер должен обладать тем педагогическим тактом, который позволит ему обнаруживать свои знания о пьесе не «вообще», а только тогда, когда они реально нужны актеру в работе.

Следовательно, Станиславский ставит вопрос о приеме, о своего рода педагогической хитрости, в результате которой режиссерский взгляд

на роль и пьесу «не давит» актеров, но тонко корректирует и приводит к единству самостоятельные поиски их. Режиссер — толкователь, режиссер — зеркало, режиссер — организатор спектакля, все три функции режиссера, названные Вл. И. Немировичем-Данченко, сохраняются в новой репетиционной системе, предложенной Станиславским в последние годы жизни.

Борьба с актерской пассивностью была не единственной предпосылкой к изменению репетиционного метода.

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

Ведь актер в период застойной работы разбирался лишь в психологии образа, накапливая его «внутренний груз», чтобы потом, попадая в условия «выгородки», переключить свое внимание на «жизнь человеческого тела» роли, на физическую сторону его бытия. Только в условиях «выгородки» он начинал искать физическую жизнь образа и приводить ее в соответствие с миром мыслей и чувств героя. И сколько времени проходило, сколько тратилось сил, чтобы соединить эти два элемента, без которых нет человека реального и достоверного!

Можно ли говорить о том, что раньше Станиславского не занимало физическое поведение актера в образе? Конечно, нет.

Нельзя забывать, что усилия Станиславского и Немировича-Данченко на протяжении всей их жизни были направлены к тому, чтобы актер осваивал человеческий характер в единстве его психо-физических черт. Забота о быте, о жизненной достоверности обстановки, о вещах, окружающих человека, об атмосфере действия пронизывала их деятельность с первых шагов и составляла особую прелесть спектаклей Художественного театра.

Учение о физической жизни образа, созданное Станиславским в последние годы деятельности, опиралось на его собственные длительные поиски в том же направлении.

Константина Сергеевича не оставляла мысль о неправомерности разрыва между тем периодом работы, когда актер анализирует психическую сторону роли, и тем, когда он переходит к освоению ее физической стороны. При старой репетиционной системе, когда многие часы посвящались умозрительному анализу пьесы и роли, разговорам о действующем лице, рассуждениям — «какой он», актер привыкал видеть образ отдельно от себя, вне себя, невольно думая о нем — «он», а не «я», и поэтому фактический переход на позиции роли, слияние с ролью давалось ему с большим трудом.

Устраняя этот разрыв, Станиславский в позднюю пору жизни четко сформулировал закон о психо-физическом единстве творческого процесса актера и поставил вопрос о реализации этого единства в повседневной практике театра с тем, чтобы оно охватывало собой всю творческую деятельность актера, от первоначального анализа роли и до бытия актера в спектакле.

И последнее, быть может, самое важное.

Станиславский придавал слову на сцене первенствующее значение. Он считал словесное действие главным действием в спектакле, видел в нем основной способ реализации авторской идеи. Он требовал, чтобы на сцене, как в жизни, слово возникало не в изоляции, а в комплексе психо-физического существования человека, чтобы оно было неотделимо от всей интеллектуальной, эмоциональной, физической сферы его проявлений. Словом на сцене нельзя овладеть органически до тех пор, пока

не распахана сложнейшая ткань подтекста, пока актер не освоил для себя все ходы, ведущие его к тексту автора.

А между тем при старом порядке работы репетиции с первого часа идут на тексте, пьеса читается по ролям сегодня, завтра и каждый день, и слово, еще не подкрепленное внутренними импульсами, не связанное со всей полнотой жизни человека на сцене, уже входит механически в память актера, ложится «на мускул языка», как любил говорить Станиславский. В результате слово в спектакле нередко оказывается не живой реакцией на мысль собеседника, не действием, не волевым актом, но лишь ответом реплики на реплику, за «хвост» которой актер бессознательно цепляется, как за простой механический сигнал.

Более того: машинально затверженное слово часто служит актеру своего рода ширмой, под прикрытием которой можно не мыслить, не чувствовать, не действовать, не существовать. Вынужденный творить под контролем многих глаз, выбиваемый десятками привходящих обстоятельств из творческого самочувствия, актер инстинктивно ищет способов не демонстрировать того, что на самом деле творится в его душе, и нередко прикрывается для этого авторским текстом. Правда, в подобных случаях многое выдает актера: пустой взгляд, неоправданный жест, вялая, неточная интонация; и сколько драгоценного времени затрачивается на то, чтобы актер сказал с надлежащим «наполнением» ту или иную фразу, произнести которую он сегодня еще не готов!

Как ни парадоксально это звучит на первый взгляд, но именно текст весьма часто размагничивает актеров. Даже наиболее активные из них недостаточно глубоко осознают предлагаемые обстоятельства пьесы, зная, что в их распоряжении имеется готовая лексика автора, где все выражено, все сформулировано: пока что можно сказать слова, а потом, в свое время, они наполнятся надлежащим внутренним содержанием.

Но Станиславский чрезвычайно высоко ценил свежесть текста, «манкость» его для актера, он считал, что равнодушие актера к авторскому тексту, часто наступающее раньше, чем спектакль успел родиться, всегда губительно для судьбы этого спектакля, для сценического долголетия его. И по совокупности этих своих мыслей о слове он пришел к убеждению, что репетировать пьесу на тексте можно не ранее того, чем освоена вся огромная область внешних и внутренних мотивов, рождающих этот текст.

Так, Станиславский восстал против старого, им самим узаконенного порядка подготовки спектакля и стал страстно отстаивать новый порядок, по которому пьеса первоначально не читается по ролям и по сценам, но анализируется в действии, в этюде с импровизированным текстом.

Сразу же необходимо оговориться. В связи с последними исканиями Станиславского в актерской среде получила распространение легенда о так называемой «отмене застольного периода». На самом же деле, изменяя форму анализа пьесы, Станиславский отнюдь не предлагал отменить или сколько-нибудь облегчить самый этот анализ. Напротив, этюдный метод как раз и служит цели углубления анализа, повышения его эффективности. Мало того: понятие «работы за столом» сохраняется и при новом порядке, но выступает в ином качестве, — пьеса не репетируется, а многократно разбирается за столом. Те режиссеры, которые считают возможным начинать репетировать пьесу без разбора, самым грубым образом вульгаризируют Станиславского, нарушают его творческий завет. Речь, стало быть, идет не об отмене застольного периода, а об изменении способа анализа пьесы.

Действенный анализ — дело новое, экспериментальное. И для него, как для всякого нового дела, чрезвычайно опасна вульгаризация, упро-

щенный подход. В основе своей простой, доступный пониманию рядового актера, активно способствующий становлению образа и спектакля в целом, ускоряющий творческий процесс, действенный анализ отнюдь не означает того, что для владеющего им искусство становится легким делом. Нет ничего более безосновательного, чем представление о том, будто бы роль, проанализированная в этюде, уже готова к исполнению на зрителе. Новый прием Станиславского есть в точном смысле слова прием анализа, а не воплощения образа.

Станиславский видел цель действенного анализа не в том, чтобы в результате его образ возник в готовом виде, а в том, чтобы сразу же, с первых шагов, включить в работу не только мозг, но и весь организм, все существо актера, помочь ему быстрее почувствовать «себя в роли и роль в себе». Лишь тогда он сможет свободно творить в предлагаемых обстоятельствах роли, достаточно освоенных им уже в этюде. Это много, но это еще весьма далеко от понятия: сделать роль.

Станиславский сравнивал импровизированный текст, рождающийся у актера в этюде, с теми бесчисленными черновиками, которые делает писатель, отрабатывая свое произведение. Актер как бы идет тем же путем, который прошел до него писатель, постигая существо написанного им. «Вы должны в своих импровизациях дойти до «корня», до основной мысли Грибоедова, до той мысли, которая заставила его написать данный кусок текста, — говорил Станиславский молодой группе участников мхатовского спектакля «Горе от ума»¹.

Точно так же и в живописи этюд есть внутренний ход к картине, тот способ, с помощью которого художник осваивает жизненный материал. Многие из того, что найдено в этюде, может с изменениями войти потом в картину, но взятый сам по себе этюд не является еще законченным произведением искусства.

Значение этого приема в том, что он разрушает стену между анализом и воплощением, искусственно воздвигаемую при старом репетиционном порядке. В процессе действенного анализа актер накапливает все необходимые элементы для воплощения образа, и самый этот переход совершается безболезненно, плавно, без насилия над творческой природой актера. Действенный анализ есть кратчайший путь к воплощению — в этом и состоит, с моей точки зрения, одна из сильнейших сторон приема.

Этюд — понятие в творческой практике не новое. Этюдами в Художественном театре занимались многие годы до того, как Константин Сергеевич пришел к мысли о действенном анализе роли. Делались этюды на прошлые роли, делались этюды на темы событий, происходящих между актами. Работая над постановкой «Ревизора», Вл. И. Немирович-Данченко репетировал сцену «на базаре», которой, как известно, в комедии Гоголя нет. Городничий — Уралов ходил по базару, заглядывал в лавки, смотрел товары, принимал подношения купцов, наводил порядок. Эта сцена помогла актеру найти много существенных черт характера городничего, которые проявляются в ряде его поступков, совершаемых по пьесе.

Владимир Иванович часто прибегал к этюдам даже в предвыпускной период работы, когда актер уже свободно владел образом. Он предлагал ему этюд на ситуации, не входящие в пьесу, для проверки того, насколько глубоко актер сроднился с творимым им человеком, насколько гибко и свободно он мыслит и действует от его лица.

Не отвергая полезности такого рода этюдов и пользуясь ими по мере

¹ Н. М. Горчаков, Режиссерские уроки К. С. Станиславского, «Искусство», М., 1951, изд. 2, стр. 210.

надобности, Константин Сергеевич предложил в процессе анализа делать этюды на ситуацию пьесы, на то, что составляет ее непосредственную канву.

Сила этого педагогического приема заключается в том, что в ходе этюдов пьеса изучается глубже, чем это доступно на первых порах только умозрительному анализу. Актер, познавая особенный мир пьесы, почти сразу ставит себя в условия жизни образа, практически ищет путей сближения с ним.

Для того чтобы сделать этюд на ситуацию пьесы, найти последовательность действий каждого персонажа, нужно провести серьезную подготовительную работу.

Ведь действенный анализ ставит актера в условия, когда он до поры до времени подменяет авторские слова своим текстом, сохраняя верность развитию авторской мысли. Последнее — обязательно для того, чтобы этюд принес актеру пользу. Приблизительные, смутные представления о роли и пьесе неизбежно поведут его по ложному пути, заставят петлять, отклоняться, подменять авторские сюжетные ходы, авторские положения своими собственными, случайными для данного образа.

Сделать такой этюд — не просто. Этюд многого требует от актеров. Он лишь тогда достигает цели, когда приближает актера к пьесе, а не уводит его от нее. И для того чтобы это стало возможным, актер должен основательно разобратся в основных ходах и мыслях, заложенных в драматургическом произведении.

Моменту, когда актер оказывается в состоянии выйти на сцену и сделать этюд, должен предшествовать важный этап работы над пьесой, который Станиславский называл «разведкой умом». «Направлять свое чувство по путям, обследованным разумом»¹, — такова последовательность работы актера в ходе действенного анализа роли.

Как же представлял себе Константин Сергеевич период «обследования разумом» пьесы и роли?

Среди многочисленных точек соприкосновения, характеризующих неразрывную общность творческих взглядов К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, выделяется их забота о том, чтобы с первых шагов в спектакле актер охватывал целое роли, чтобы в процессе овладения ею он шел от общего к частному, от сущности — к деталям. Константин Сергеевич с присущей ему принципиальностью не принимал исполнения, лишённого стройности целого, не подчиненного общей идее, не пронизанного ею сверху донизу, даже если в исполнении этом имелись талантливые детали. «Разбейте статую Аполлона на мелкие куски и показывайте каждый из них в отдельности. Едва ли осколки захватят смотрящего», — так объяснял он свою антипатию к актерским работам, лишённым гармонии целого.

Развивая эти мысли, Станиславский создал в последние годы жизни учение о двух перспективах: перспективе актера и перспективе роли — одно из самых зрелых и важных понятий системы. Оно направлено против актерской привычки двигаться по роли вслепую, от факта к факту, от кусочка к кусочку, от действия к действию, без ясной цели, без четкого видения того, к чему нужно привести роль. Ведь если персонаж не может знать, что случится с ним в ходе развития пьесы, то актер, репетируя первый акт, обязан помнить итог, к которому автор и театр хотят привести героя, должен из этого итога исходить, ему подчинять все движения образа. Перспектива актера — это правильное соотношение частей, гармоническое развитие образа, в каждом шаге ведущее его к сверхзадаче.

¹ К. С. Станиславский, Статьи, речи, беседы, письма, т. I, «Искусство», М., 1953, стр. 573.

Предлагая актерам весь путь создания роли неуклонно подчинять сверхзадаче, Станиславский в то же время отчетливо понимал, что определить настоящую сверхзадачу можно лишь тогда, когда актером уже познано содержание пьесы. К самому акту нахождения сверхзадачи Станиславский подходил, как к большому, сложному процессу. Он не терпел результативных, общих, не способных увлечь, взволновать актера определений сверхзадачи, еще нередко встречающихся у нас в процессе работы, тех слов, которые можно сказать, смотря спектакль из зрительного зала. Спектакль о мужестве, о дружбе, о любви, о борьбе двух лагерей, — на таких определениях, как бы они ни были верны, невозможно строить ни одну роль, все они слишком общи для актера.

Конечно, уже после первого чтения пьесы у актера создается какое-то смутное ощущение всего идейного строя спектакля, перспективы роли, предчувствие их. Вот это предчувствие и надо развивать и уточнять — сперва в период «разведки умом», а затем — в ходе действенного анализа роли. Только тогда актер найдет конкретную, реально корректирующую его поведение сверхзадачу.

Как подойти к определению сверхзадачи роли и пьесы?

Станиславский неоднократно указывал: настоящая сверхзадача созревает у актера тогда, когда ему удастся понять, куда ведет цель поступков, совершаемых в пьесе его героем. Иначе говоря, актер движется к сверхзадаче роли по пути ее сквозного действия. Действие — вот в чем следует разобраться актеру на ранних подступах к понимаю пьесы.

Понятие действия занимает очень большое место в последних исканиях Станиславского. Однако это не значит, что проблема действия является для него проблемой новой, возникшей лишь в позднюю пору его жизни. Стоит только проанализировать внимательно ряд его высказываний в книге «Моя жизнь в искусстве» и в записях, сделанных Антаровой, перечесть его режиссерские экземпляры, чтобы увидеть, как много внимания уделял Станиславский проблеме действия в самые разные периоды жизни.

Новаторское значение последних открытий Станиславского заключается в том, что, попрежнему рассматривая действие как основу творческого процесса актера, он продумал комплекс возбудителей, подводящих к овладению действием на сцене.

Раньше, работая под руководством того же Константина Сергеевича, актеры привыкали отвечать на вопрос: «Чего вы хотите в данном эпизоде?» В последние годы Станиславский стал ставить вопрос иначе: «Что бы вы сделали, если бы произошло то-то и то-то?» Первый вопрос легче может потянуть актера к пассивности, созерцательности, заставить его изолироваться от происходящих событий. Второй — делает несравненно более активной всю внутреннюю направленность актера, ставит его на конкретную почву действия, помогает познать поступки, совершаемые его героем.

Но ответить на вопрос: «Что бы я сделал, если бы произошло то-то и то-то?» — актер может только тогда, когда уяснит себе, что же, собственно, происходит в пьесе, то есть каково то событие, в результате которого он совершает известный поступок или группу поступков.

И вот Константин Сергеевич предложил актерам начинать работу над пьесой с изучения крупных событий той жизненной истории, которая положена в основу сюжета. Это позволяет актеру с самого начала масштабно охватывать суть своей роли в развитии конфликта, учит его разбираться в действии и контрдействии пьесы, приближает его к конкретной сверхзадаче роли.

Станиславский не случайно избрал событие в качестве исходного

момента всей работы актера над ролью. Он выделил его за его комплексность, за то, что именно события кратчайшим путем вовлекают актера в мир изучаемой пьесы. Он говорил не раз: «Оглянитесь на какой-нибудь этап вашей жизни, вспомните, какое событие было на этом отрезке главным, и тогда вы сразу поймете, как оно отразилось в вашем поведении, в ваших поступках, мыслях и переживаниях, на ваших отношениях с людьми». Это становится вполне очевидным для каждого, стоит лишь вспомнить, какие перемены внесли в его жизнь смерть близкого человека, или напротив, соединение с любимым, или переезд в другой город, смена профессии, болезнь ребенка, или — в жизни всей страны и всего народа — день начала Отечественной войны, или день великой Победы.

Точно так же и в драме. Трагедия Гамлета начинается еще за пределами драмы Шекспира, с основного исходного события — смерти короля. Именно смерть отца, предательски убитого лучшим другом, и последовавшая затем измена матери, ставшей женой убийцы тогда, когда она «и башмаков еще не износила», открыли Гамлету глаза на мир. Эти события привели его к выводу — «распалась связь времен», вызвали в нем яростное желание мстить обидчикам и в то же время горькое сознание бессмысленности этой мести, парализующее волю героя. Они обусловили собой всю последовательность кровавых происшествий, образующих действенную канву трагедии Шекспира.

Событие — важнейшее понятие в системе. Оно непреложно, потому что исходит из точного знания законов драмы, тех законов, на которых строили свои произведения лучшие писатели мира. Без событий, без цепи событий, не бывает драмы, к какому бы жанру она ни принадлежала.

Кораблекрушение, забросившее Виолу в сказочную страну Иллирию, сделало возможным действие «Двенадцатой ночи». Покушение на Ивана Коломийцева определило развитие сюжета горьковских «Последних». Замужество Катерины, погрузившее ее в тягостный мир «темного царства», послужило основой трагического действия «Грозы». Наконец, отказ провинциальной актрисы Сурмиловой участвовать в вечернем спектакле позволил юной дебютантке Синичкиной выйти на подмостки театра и создал водевильную ситуацию «Льва Гурыча Синичкина».

И даже в тех пьесах, где внешнее действие, внешняя фабула как бы отсутствуют, где все подчинено внутреннему развитию, где, казалось бы, жизнь запечатлена в ее естественном повседневном течении, именно события, живая связь событий, питают собой чувства, мысли, переживания героев. Драма, разрушившая иллюзорное счастье Ислаевых, стала возможной тогда, когда в этот тихий дом, в это элегическое существование тридцатилетней женщины, поставленной между двумя мужчинами, равно преданными и равно далекими ей, вошел молодой учитель, человек из другого мира, другой общественной принадлежности. И тогда родился тургеневский «Месяц в деревне». В «Дяде Ване» ту же роль играет приезд Серебрякова в поместье Войничких, позволивший дяде Ване воочию увидеть истинную, пошляческую сущность профессора, в жертву которому он принес свою жизнь; в «Трех сестрах» — приход бригады в уездный город, всколыхнувший все надежды и чаяния Прозоровых, их несбыточную мечту о Москве.

Большие драматурги знали этот закон завязки действия и никогда не преступали его. Мы же в театре частенько делаем это, начиная изучать пьесу не с событий, не с цепи событий, ее питающих, а разбирая сцену за сценой, эпизод за эпизодом, упуская начальную нить, отправной толчок.

218

Актер должен глубже изучить всю цепь фактов, составляющих сюжетную схему драмы, — от завязки и до развязки.

Эти события или, как называл их Константин Сергеевич, действенные факты образуют как бы скелет произведения, тот костяк, на котором строил свою пьесу писатель. Суметь выделить такой костяк необходимо, но это только первый шаг в изучении пьесы. Логика сюжета — важная вещь в драматургии, но, взятая сама по себе, в отрыве от психологии, от человеческих взаимоотношений, от характеров, от мира чувств, она неизбежно становится формальной.

Можно ли сказать, что, выдвигая события как источник действия и подчеркивая главенство действия в драме, Константин Сергеевич перестал принимать во внимание задачи, то есть то, во имя чего совершает герой свой поступок? Станиславский десятки раз говорил о том, что действие не существует вне мотивов, его питающих, тех побуждений, которые толкают героя на данный шаг. Сущность человека раскрывается в мотиве, а богатство мотивов влечет за собой жизненное богатство поведения актера в спектакле. Вместе с вопросом — «что я здесь делаю?» — перед актером должен возникнуть и вопрос — «почему я делаю так?» Лишь тогда ему удастся проникнуть в сложный мир души героя, захватить весь комплекс «жизнь человеческого духа» роли.

«Настоящая драма, хотя и выражается в форме известного события, — пишет Салтыков-Щедрин, — но это последнее служит для нее только поводом, дающим ей возможность разом покончить с теми противоречиями, которые питали ее задолго до события и которые таятся в самой жизни, издавна и исподволь подготовившей самое событие. Рассматриваемая с точки зрения события драма есть последнее слово или, по малой мере, решительная поворотная точка всякого человеческого существования»¹.

Начиная изучение пьесы с событий, Станиславский, подобно Салтыкову-Щедрину, рассматривал их лишь как «поворотные точки» в существовании героев пьесы. Актер должен осознать, какую роль данное событие, данный факт играет в жизни человека, на какие поступки его толкает, какие мысли и чувства рождает в нем.

Чтобы оценить то или иное событие пьесы, Константин Сергеевич предлагал мысленно исключить его, представить себе, как сложилась бы жизнь действующего лица, если бы данного факта вовсе не было; что было бы, скажем, если бы в первом акте «Трех сестер» в гостиную Прозоровых не вошел полковник Вершинин? Ведь как раз накануне его прихода загрустившая Маша собиралась покинуть дом сестер и идти продолжать свою жизнь с Кулыгиным — печальную, тусклую, безнадежную жизнь. Если бы не состоялось этой встречи, не было бы в конце разлуки, неизбежной и горькой, как полынь. Не было бы всего того, что образует счастье и драму Маши, вплетающуюся в драму трех сестер. Или еще: что было бы, если бы Паратов не появился в городе, как раз в ту пору, когда брак Ларисы с Карандышевым был, наконец, решен? Очевидно, у нее была бы иная судьба, достаточно безрадостная, достаточно несправедливая, но, может быть, не такая трагическая; не было бы в ней той вспышки, того пожара, в пламени которого сгорели последние иллюзии Ларисы, озарилась страшная истина: «Я — вещь!»

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

Уже в процессе «разведки умом» скелет произведения начинает об-

¹ М. Е. Салтыков-Щедрин, О литературе и искусстве, «Искусство», М., 1953, стр. 109.

растать для актера живой тканью. Обычно после такого анализа актер уже ясно представляет себе, что его герой делает в пьесе, к чему стремится, с кем борется и с кем союзничает, как относится к остальным персонажам.

Станиславский писал:

«Что значит оценить факты и события в пьесе? Это значит найти в них скрытый внутренний смысл, их духовную сущность, степень их значения и воздействия. Это значит подкопаться под внешние факты и события и найти в глубине, под ними, другие, глубоко скрытые события, часто вызывающие и самые внешние факты. Это значит проследить развитие душевного события и почувствовать степень и характер его воздействия, проследить линию стремления каждого из действующих лиц, столкновение этих линий, их пересечения, сплетения, расхождения. Словом, познать ту внутреннюю схему, которая определяет взаимоотношения людей. Оценить факты — значит найти ключ для разгадки многих тайн «жизни человеческого духа» роли, скрытых под фактами пьесы»¹.

Для того чтобы проверить, насколько активно осознали актеры действительную структуру произведения, Станиславский предлагал каждому занятому в спектакле рассказать линию своей роли через всю пьесу с начала и до конца. Это очень полезное упражнение, потому что внимание актера при этом сосредоточивается не на том, что говорит герой, а именно на том, как он действует, чего добивается, ради чего совершает тот или иной поступок, то есть на действии и на мотивах его. Рассказать линию своей роли актеру довольно трудно. Он может это сделать лишь тогда, когда в его сознании уже сложились логика и последовательность происходящего. А так как это делает каждый из участников, и все остальные при этом присутствуют, поправляют, спорят, подсказывают, то уже в ходе «разведки умом» у всего коллектива возникает ясное знание фактического материала пьесы.

Когда пьеса таким образом проанализирована, каждый актер в отдельности и весь коллектив в целом уже вплотную подходят к определению сверхзадачи пьесы. Они уже ориентируются во всем материале пьесы, знают путь каждого образа, цепь принадлежащих ему поступков и действий, и потому могут с несравненно большей точностью установить, какое стремление лежит в основе этих поступков, какова главная жизненная цель данного человека, данной группы лиц, и в результате постигают мысль, лежащую в основе произведения.

Не надо думать, что познавательная часть работы над пьесой, ее разбор в период «разведки умом», забирает много репетиционного времени. С первой же встречи участники будущего спектакля получают в руки «ариаднину нить» — проникновение в пьесу через события, действия, поступки, — и это сразу ставит работу на конкретную почву. Разумеется, все зависит от степени сложности пьесы, от богатств ее внутренних ходов. Но во всех случаях актерам не приходится бродить вокруг и около пьесы, тратя силы и энергию на разговоры «вообще» о пьесе, о ролях (а это случалось при старом порядке работы).

Теперь актеры с первых шагов окунаются в изучение конкретных поступков действующих лиц, изучают роль не от кусочка к кусочку, не от явления к явлению, а по крупным вехам человеческой жизни, заключенной в рамки пьесы. Они с самого начала работы познают перспективу роли и уже в дальнейшей работе, переходя к анализу ее деталей, рассматривают их с позиции главного, ведущего в роли.

Напоминаю еще раз: в ходе «разведки умом» актеры анализируют

¹ К. С. Станиславский, Статьи, речи, беседы, письма, т. I, «Искусство», М., 1953, стр. 587.

пьесу, разбираются в ней, но не репетируют, не читают ее по ролям,— в этом и состоит главное изменение, внесенное Станиславским в застольную работу над пьесой.

Однако и это еще не все, что должен сделать актер перед тем, как он сможет репетировать пьесу этюдно. Когда действенная линия роли в основном осознана актером, когда он уже понял логику, последовательность и значение главных фактов жизни своего образа, мы снова возвращаемся к началу пьесы. Теперь мы начинаем разбираться в тексте уже более подробно, захватывая не только этапные, крупные, но и более мелкие, второстепенные события и связанные с ними стремления, действия героев, то есть все то, что сразу же понадобится актеру в этюде,— ведь цель его как раз и состоит в том, чтобы приблизиться к пьесе вплотную, ничего не опуская из внешних и внутренних мотивов ее. Тут же мы определяем темы, которые затрагивают действующие лица в разбираемом нами отрывке пьесы. Иначе актер не может импровизировать текст таким образом, чтобы своими словами выразить мысли автора.

Чтобы актер сумел поднять ту или иную тему в этюде, мало лишь назвать ее. Необходимо осознать, какую роль каждая из тем играет в жизни человека, почему в данных обстоятельствах эта тема возникла, что родило ее сегодня, какую цель преследует персонаж, высказывая те или иные мысли. И так как актер уже знает главные события всей пьесы, знает жизненную цель героя, ему уже становится сравнительно легко определить, какие темы являются в данном разговоре решающими, центральными, какие второстепенными, проходными.

Предположим, репетируется первое явление пьесы Горького «Последние». Разговаривают Софья Коломийцева и больной Яков. В этом разговоре, грубо говоря, три темы: деньги, госпожа Соколова, Люба. Все они так или иначе связаны с исходным событием пьесы — «стреляли в Ивана». Из-за этого в доме полицмейстера, оказавшегося временно не у дел, нет денег, и вся семья живет за счет сбережений умирающего Якова; из-за этого же слабая духом, испуганная жизнью Софья поставлена перед серьезной дилеммой: принять или не принять госпожу Соколову, мать человека, очевидно, стрелявшего в ее мужа; наконец, в связи с общей напряженностью атмосферы в доме обостряется конфликт между Иваном Коломийцевым и Любой, все большее беспокойство внушает матери эта мятущаяся, озлобленная, слишком много сознающая душа. Что здесь, в этом разговоре главное? Конечно, размышления Софьи о Соколовой. Денег не было вчера и не будет завтра; Люба тревожит мать, но и о ней вопрос решится не сегодня, а вот встретаться ли Софье с матерью революционера, по ее представлению — политического преступника, может быть,— убийцы, нужно решать сегодня, сейчас. Это сразу окунает Софью в атмосферу тех ужасных дней, когда произошло покушение на ее мужа, она не находит в душе своей других чувств к этой женщине, кроме страха, она боится ее, потому что инстинктом матери чувствует правоту Соколовой и всех тех, кто идет на смену ей, Софье, всему ее классу — «последним» в своей стране.

Или, например, главным двигателем действия в «Мещанине во дворянстве» Мольера является страстное стремление буржуа Журдена стать дворянином. Из этого стремления вытекают все поступки Журдена: и обучение «дворянским» премудростям, и платье от «светского» портного, и попытки завести любовницу из аристократической среды, и, наконец, устройство брака своей дочери с сыном «турецкого султана». Все эти действия раскрывают «человеческое существование» Журдена на протяжении всей пьесы.

Когда мы в Центральном детском театре начали разбираться в том, как же протекает сегодняшний день Журдена, мы убедились, что главным волнующим Журдена событием является долгожданный приход Доримены.

Журден хочет быть дворянином до кончика ногтей. Иметь светскую любовницу — предел его мечтаний. Если Доримена окажется к нему благосклонной, значит, он уже полностью дворянин в глазах света и в собственных глазах — так по крайней мере думает сам Журден. Предполагаемый приход Доримены — основное сегодняшнее событие его жизни. И что бы ни делал Журден, он ни на минуту не упускает из виду, что это случится сегодня, что сегодня «она» придет. Эта мысль диктует Журдену определенный ритм поведения, особую жадность в восприятии всех «премудростей», которым обучают его нанятые учителя.

Но эту мысль нужно пронести через большое количество эпизодов, в каждом из которых возникают свои конфликты, свои темы, свой ход мыслей и действий, которые нужно определить и разобрать, чтобы иметь право сделать этюд.

Подобный детальный разбор по событиям, действиям и темам не может захватить сразу большое количество текста пьесы — память актера все равно не вместит подобного материала. Для начала мы берем отрывок — и именно с этим отрывком актер выходит на площадку, чтобы сделать этюд.

Объем захваченного за один раз материала может быть самым различным. Это зависит от сложности пьесы, от сложности данного эпизода, оттого что актеры чего-то не понимают или, напротив, легко и продуктивно разрабатывают материал пьесы. Важно, чтобы, выходя на этюд, актер имел в своем распоряжении до известной степени законченный отрывок, где исчерпывается то или иное событие или поворот сценического действия пьесы.

Яркое представление о таком отрывке, проработанном до стадии, когда актер может в полную силу сделать этюд, дает Станиславский в своем разборе народной сцены первого акта «Отелло», вложенном в уста некоего «докладчика» из числа сотрудников, подготовивших этот отрывок к показу.

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

Услыхав крики на улице, искать окна, чтобы посмотреть и понять, в чем дело. Не сразу найдешь себе место. Добиться его. Рассмотреть, кто шумит, и расслышать, что кричат ночные скандалисты. Выяснить, кто они. В одном из них признали Родриго. Слушать и стараться понять, о чем они кричат. Сразу не поверить, что Дездемона могла решиться на безумный поступок. Доказывать другим, что это либо интрига, либо пьяный бред. Изругать скандалистов за то, что не дают спать. Грозить и гнать их вон. Постепенно убеждаться в том, что они говорят правду. Обменяться с соседями первыми впечатлениями, выразить упрек или сожаление по поводу случившегося. Ненависть, проклятия и угрозы мавру! Выяснить, как действовать дальше. Придумывать всевозможные выходы из положения. Отстаивать свои, критиковать или одобрять чужие. Стараться узнать мнение начальников. Поддерживать Брананцио в его разговоре со скандалистами. Подстрекать его к мести. Выслушать приказание о погоне. Ринуться, чтобы скорее его выполнить...»¹

¹ К. С. Станиславский, Статьи, речи, беседы, письма, т. I, «Искусство», М., 1953, стр. 547—548.

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

Нет сомнений, что, если тот или иной отрывок проработан до подобного детального знания всего, в нем заложенного, — от внешнего действия и до серьезных внутренних мотивов, — актер, репетируя эту сцену, уже не уйдет далеко от пьесы, он будет именно пьесу, эпизод пьесы изучать и осваивать в действии, ставя себя в предлагаемые обстоятельства роли. Он уже десятки раз по тому или иному поводу залезал в пьесу, перебирая ее текст, прочитывая то одну, то другую сцену, проверяя себя, утверждаясь в правильности своих мыслей о роли.

Однако едва ступив на сценические подмостки, актер снова оказывается перед целым рядом вопросов, которые ему тут же нужно решить, чтобы правильно сделать эту сцену.

В какой обстановке происходит действие? Лето или зима, холодно или жарко? Какое время дня? Как и во что могут быть одеты герои? Откуда они сюда пришли, что у них в руках, устали они или, напротив, полны бодрости и сил? Как ведет себя действующее лицо: лежит, ходит ли по комнате, читает ли, пишет или что-то мастерит?

Иначе говоря, первая же этюдная репетиция сталкивает актера со всеми подробностями физического быта данной сцены. Как только он пробует поставить себя в предлагаемые обстоятельства роли, у него сразу же возникает комплексное восприятие происходящего и его внутренние психологические ощущения становятся неотделимыми от ощущений физических, материальных.

Всеми этими вопросами актер, конечно, задавался и раньше, при старом репетиционном порядке, но лишь на поздних этапах репетиционной работы; в течение же длительного застойного периода физическая сторона человеческого существования лишь предполагалась, а не проявлялась реально, как это делается теперь в этюде. Невозможно представить себе, какую неоценимую услугу оказывает актеру это единство, как легко, неприметно постигает он в условиях этюда то, чего с таким трудом добивался в былые времена за столом.

Одно дело, если актриса, исполняющая роль Тани Егоровой в пьесе В. Собко «За вторым фронтом», постарается представить себе свое самочувствие в момент, когда ее, пойманную при побеге из лагеря, избитую, истерзанную, приводят к тому барaku, из которого она вырвалась несколько часов назад, и совсем другое — если чьи-то руки схватят ее и вытолкнут на площадку так, что она свалится без сил на кучу дров, сложенную у стены барака. Одно дело, понять ощущение Меркуцио и Тибальда в момент поединка и совсем другое — выйти на этот поединок. Одно дело, размышления о пирушке сэра Тоби с приятелями в «Двенадцатой ночи», другое — прямое участие в ней. Одно дело, репетировать третий акт «Вассы Железновой», до поры до времени выпуская эпизод «птичка божья», другое — пусть неумело, коряво, без установленного рисунка, но все же самому, непосредственно, физически пройти через эту привычную оргию железновского дома.

Эпизоды, достаточно сложные для усвоения, вдруг становятся доступными, ясными, когда они входят в простую психо-физическую жизнь актера, воспринимаются, как говорил Константин Сергеевич, не только умом, но и всем организмом творящего.

Вот почему, переходя к этюдам, мы стараемся, чтобы предназначенная для работы площадка выглядела примерно так же, как она должна выглядеть в спектакле. Если в пьесе люди едят, пьют, — пусть будет все необходимое для того, чтобы накрыть на стол как следует. Если по ходу

действия нужна гитара,— гитара должна быть к первой же репетиции: музыка может быть еще не написана, тогда актер споеет что-нибудь свое, но сыграть и спеть он должен обязательно; если действие происходит в старину, значит женщины репетируют в длинных юбках, мужчины — в плащах и фраках, вытасненных из запасов костюмерной.

Все это приводит нас к сумме вопросов, связанных для режиссеров с определением места действия спектакля.

Из целого ряда описаний мы знаем, что Константин Сергеевич предлагал актерам в этюдах самим пофантазировать о месте действия и обстановке. Н. М. Горчаков великолепно описал этюды во время работы над спектаклем «Горе от ума», когда участники репетиции по собственному разумению расставляли мебель в доме Фамусова, входя таким образом в атмосферу московского барского дома. То же самое происходило на репетициях водевиля «Лев Гурыч Синичкин».

Этюды такого рода отнюдь не преследовали цели вовлечения актеров в принципы декоративного решения спектакля. Я не помню, чтобы Станиславский когда-нибудь опирался в определении места действия или в общем декоративном решении спектакля на опыт актеров, приобретенный в процессе этюда.

Место действия является одним из важнейших элементов, характеризующих замысел режиссера. Оно раскрывает то, к чему режиссер стремится привести образ спектакля. Избранное случайно, неточно, оно сразу же переведет спектакль в другой ключ, внесет в него чужие, посторонние мотивы, разрушит атмосферу его. Не случайно такое большое значение для судьбы каждого спектакля имеет контакт режиссера с художником, их общая увлеченность пьесой, умение увидеть ее одинаково.

Известно, что Станиславский трижды возвращал эскиз картины «Свадьба» из комедии Бомарше «Женитьба Фигаро» такому крупному и чуткому художнику, как А. Я. Головин, пока последний полностью не проник в замысел Константина Сергеевича. И тогда, вместо традиционной сценической пышности, возник знаменитый головинский дворик — небольшое пространство, окаймленное тремя черепичными крышами, красочную гамму которого составляли синее небо да белые стены, освещенные жарким южным солнцем. Это было важно для темы спектакля: здесь, на заднем дворе графской усадьбы, простые люди справляли свое торжество, радуясь соединению двух любящих сердец — Фигаро и Сюзанны.

В практике советского театра работа режиссера с художником обычно предшествует началу репетиционного периода, и уже одно это обстоятельство снимает досужие разговоры о том, будто режиссер имеет право готовиться к спектаклю вместе с актерами.

Мой личный опыт убеждает меня в том, что точно решенное место действия облегчает этюдную работу актера. Выходя на свой первый этюд, актер сразу попадает в условия того пространства, которое ему предстоит обживать в процессе всей дальнейшей работы.

Но вот сценическая площадка обставлена, все аксессуары подобраны, актеры надели примерные костюмы, и начинается первая этюдная репетиция. Не надо думать, что она пойдет сразу без сучка, без задоринки. Повторяю, сделать этюд не просто, даже если он хорошо подготовлен в период «разведки умом». Актеру, когда он вышел на репетиционную площадку, нужно преодолеть скованность, известную заторможенность. Он вспоминает: «А что дальше?», он боится что-нибудь упустить и, конечно, на первых порах упускает, берет лишь то, что успел понять органически, что уложилось в его памяти лучше, прочнее всего.

Сцена, достаточно длинная в пьесе, в этюде иногда оказывается куцой, ее мотивировки выглядят беднее, примитивнее, чем у автора, аргументация актера — слабее, чем в тексте роли. И сразу становится ясно, что именно актер пропустил, не понял, что оказалось недостаточно четко намеченным нами в период «разведки умом», в чем мы уклоняемся от сути пьесы. Ясно не только режиссеру, по обязанности служащему зеркалом актера, но, что особенно важно, — ясно самому актеру, как только он снова берет в руки роль. Вот почему сразу после того, как этюд проделан, актер вновь возвращается за стол для разбора только что сыгранной сцены.

Необходимо планировать репетицию так, чтобы в ней все время чередовались этюды с разбором их за столом. Очень важно, чтобы даже на протяжении одной репетиции актер не отрывался от пьесы, чтобы он мог тут же проконтролировать пьесой все, что намечено им в этюде.

В опубликованных материалах книги «Работа актера над ролью», Торцов — Станиславский советует ученикам, проанализировавшим этюдную начальную сцену «Отелло», составить два списка: в один внести действия, только что проделанные ими импровизационно, в другой — вписать действия, указанные Шекспиром, а потом сличить оба списка, чтобы в дальнейшем «укрепить моменты слияния и приблизить моменты расхождения»¹.

Вот эту цель «сличения списков» и преследует послеэтюдный разбор. Но это уже совсем не тот разбор, которым актер занимался до начала этюдов. Он уже физически перешел на позиции образа, уже почувствовал себя на его месте, попробовал действовать от его лица. К столу он возвращается разгоряченный, наэлектризованный только что состоявшимся опытом анализа в действии и потому особенно строго ловит себя на пропусках, ошибках, неглубоком, поверхностном понимании того или иного обстоятельства пьесы; тут же снова прочитывается текст, тут же ловится формулировка автора, она воспринимается радостно (ах, как хорошо сказано, насколько это лучше, точнее, значительнее, чем он, исполнитель, смог выразить своими словами!); замеченные пропуски вызывают досаду, и у актера рождается желание идти на сцену и репетировать вновь. Это и есть творчество, как говорил Станиславский, *à chaud*, а не *à froid*.

В период этюдов и их последующего разбора необычайно расширяется круг вопросов, которые актеры теперь уже конкретно, «изнутри» роли задают себе и режиссеру. Они спрашивают, ибо иначе им трудно будет действовать в этюде, они не смогут проникнуть до конца в предлагаемые обстоятельства пьесы.

«Только для того, чтобы войти на сцену по-человечески, а не актерски, вам пришлось узнать: кто вы, что с вами приключилось, в каких условиях вы здесь живете, как проводите день, откуда пришли, и много других предлагаемых обстоятельств, еще не созданных вами, имеющих влияние на ваши действия. Иначе говоря, только для того, чтобы правильно выйти на сцену, необходимо познание жизни пьесы и своего к ней отношения»², — пояснял ученикам Торцов — Станиславский суть своего приема.

Нам приходилось наблюдать всякий раз, когда пьеса репетировалась этюдным способом, как активно возникают вопросы со стороны актеров. Поставленные в условия, при которых надо выражать мысли автора

¹ К. С. Станиславский, Статьи, речи, беседы, письма, т. I, «Искусство», М., 1953, стр. 629.

² Там же, стр. 624.

собственными словами, актеры жадно впитывают в себя все, что помогает им понять поведение и ход мыслей своих героев.

Приступая к постановке «Мещанина во дворянстве» в Центральном детском театре, мы начали с того, что организовали лекцию С. С. Мокульского о мольеровском театре и о материальной культуре эпохи Мольера, отразившейся в его знаменитой комедии. Лекция была выслушана с интересом, но вопросы лектору возникали только со стороны режиссуры. Актеры вопросов не задавали. Но вот прошло немного времени, мы начали репетировать пьесу этюдно, и тогда участники будущего спектакля буквально засыпали С. С. Мокульского вопросами самого различного свойства.

Какое воспитание мог получить в ту пору во Франции средней руки буржуа? Умели ли купцы читать и писать — не является ли в этом смысле Журден исключением? Правда ли, что светские женщины выходили на улицу в масках или закрывая лицо веерами? Носили ли тогда лорнеты? Что такое пистоль и луидор, каково достоинство этих монет? В чем держали деньги — в мешочках или кошельках? Кто наливал дамам вино за столом — рядом сидящий мужчина или слуги, стоящие позади господ? Чем занималась в те времена жена буржуа: помогала ли мужу, торговала ли в лавке или только хозяйничала и распоряжалась по дому? Нюхали ли тогда табак? Чья прерогатива палка: ходили ли с ней буржуа или светские люди? И многое-многое другое.

Среди этих вопросов было много таких, которые сам Мокульский затрагивал в своей вступительной лекции, но тогда эти сведения еще не стали потребностью и потому немедленно выскользнули из памяти; теперь же они воспринимались актерами как прямая практическая необходимость.

То же было в Ермоловском театре, когда мы репетировали «Как вам это понравится» — спектакль, созданный приемом действенного анализа. Помню, как настоятельно допрашивали актеры М. М. Морозова о шекспировском театре, о положении шутов при дворах коронованных лиц, об их происхождении, воспитании, — простые ли они люди или знатного рода и что их вынуждает приняться за это ремесло; выясняли, что такое Арденнский лес; читали, обращались к источникам. Вообще познавательная активность актеров, занятых в этом спектакле, оказалась очень высокой, но она родилась уже в ходе этюдов.

Наконец, в Центральном детском театре участники спектакля «Горе от ума» сперва с вежливым вниманием выслушали доклады В. А. Филиппова и С. В. Шервинского, а позже буквально осаждали их вопросами по быту, взаимоотношениям, культуре и, что особенно интересно, — по лексике и стилистике грибоедовской пьесы.

Был у нас в Центральном детском театре и такой случай. Мы репетировали этюдно пятую картину пьесы В. Розова «Страница жизни». Одна из героинь пьесы, Надя, говорит в этой картине брату Борису: оторвись от своих дел, возмись, наконец, за уроки! (Я передаю только смысл реплики). Дойдя до этого места, С. Соколов, исполнитель роли молодого рабочего Бориса, не смог продолжать этюда, потому что не представлял себе реально, чем, каким делом может заниматься дома, в свободное время, такой человек, как Борис. Деталей он никаких вытаскивать не может — ему не позволяют их вынести с завода, точно так же — и чертежи, значит, и чертежами он не может заниматься. Тогда мы поехали на завод, познакомились с молодыми рабочими, побывали у них дома, обогатившись попутно рядом ценных наблюдений и сведений о быте рабочей семьи. Так маленькая деталь поведения героя, неясная исполнителям, заставила их остро ощутить неполноценность своих знаний

в данной области, повлекла за собой широкое и многостороннее изучение среды, где разворачивается действие спектакля.

Знакомство с натурой, с жизненными прототипами пьесы, походы на места, где происходит действие, посещение музеев, выставок, картинных галлерей, изучение материальной культуры эпохи, — ничто, могущее облегчить актеру проникновение в сущность образа, не игнорируется при новом порядке работы. Наоборот, потребность этих знаний активизируется в процессе этюда, так как актер по собственной воле ищет конкретный материал, помогающий ему проникнуть в то или иное обстоятельство пьесы, ищет его для себя, понимая, что без этих знаний он не сможет двигаться дальше — к сближению с образом.

Так, от этюда к этюду актер все глубже входит в жизненную атмосферу пьесы, нащупывает мостки от себя к образу, познает его внутренний мир. В каждом следующем этюде он действует с большим богатством мотивировок, с более прочным личным ощущением происходящего в пьесе.

Цель этюда достигнута, когда актер не только разобрался в фактах пьесы, правильно оценил их, понял их смысл и значение для судьбы персонажа, но и сумел творчески их оправдать. Тогда он сможет действовать продуктивно и целесообразно в обстоятельствах, предложенных ему драматургом, тогда импровизированный текст будет возникать у него органично.

Сколько раз следует репетировать каждую сцену этюдно? Как только актеры вплотную подходят к тексту и содержание сцены становится ясным в этюде, надобность в нем отпадает и можно двигаться дальше, к следующему отрывку, а он, в свою очередь, сперва детально разбирается по событиям, действиям и темам, а затем анализируется в действии, в обстановке, близкой к будущему спектаклю. Никакой фиксации и отработки этюдов не требуется. Если только актеры утвердятся в собственном тексте, запомнят его, они тотчас же прикроются им, как чужим, как текстом автора, и этюдная репетиция потеряет свой смысл. Режиссеру придется строго следить, чтобы этого не случилось, пресекая все попытки актеров сойти с импровизационного пути.

Создание образа — длительный и сложный процесс, и по ходу его актер еще многое будет уточнять и углублять в дальнейших стадиях работы над пьесой. Естественно, что в этюдах он все же не достигнет того богатства мысли, которое даст ему авторский текст. Но он будет подготовлен к восприятию авторской лексики в силу глубокого понимания всех внутренних ходов, рождающих те или иные слова действующего лица. Этюд и осуществляет эту подготовку.

В процессе действенного анализа роли актер, поставленный в условия не переменного творчества (потому что не творчески сделать этюд нельзя), органичнее подходит к воплощению образа живого человека на сцене. Процесс овладения материалом роли ни на минуту не становится у него формальным, не несет в себе элемента механистичности.

Этюдный метод практически решает целый ряд труднейших задач актерской психотехники. Вот почему мне представляется важным дополнить рассказ о технике этюдных репетиций подробным обоснованием тех преимуществ, которые предоставляет актеру анализ пьесы и роли в действии. Этому вопросу и будет посвящена вторая часть статьи.

(Продолжение в следующем номере.)