М.А. Карпушкин

Уроки

Мастера

**Конспекты**

**по театральной**

**педагогике**

**А. А. Гончарова**

**«Гитис»**

**Москва 2005**

**УДК (37.01:792.2)(07)**

**ББК 85.334я7 К267**

*Книга издана при финансовой поддержке*

 *Федерального агентства по культуре и кинематографии*

Под общей редакцией **Н. А. Зверевой**

На обложке фотопортрет А. А. Гончарова. Работа В. Плотникова

**Карпушкин М. А.**

Уроки Мастера: Конспекты по театральной педагогике А. А. Гончарова. — М.: Изд-во «ГИТИС», 2005. — 216 с., илл.

5—7196—0232—1

В своей педагогической практике народный артист СССР, профессор ГИТИСа А. А. Гончаров (1918 — 2001) последовательно утверждал принципы совместного обучения актеров и режиссеров. Книга, основанная на материале его уроков, репетиций, бесед со студентами, ставит целью ознакомить будущих мастеров сцены с первыми шагами в поиске выразительных средств, диктуе­мых жанром драматического произведения и стилем автора, освещает принци­пы трактовки пьесы, работы над ролью.

**©Карпушкин М. А., 2005**

**©ГИТИС, издание, 2005**

***ОТ АВТО ГА***

В книге сделана попытка систематизировать ряд разделов программы по режиссуре и мастерству актера, преподаваемых на первом — пятом курсах, руководимых А. А. Гончаровым в ГИТИСе. Содержание разделов не исчерпывает всего многообразия принципов его театральной педагогики. Это лишь ряд методоло­гических приемов, рождавшихся в процессе преподавания на кур­се этого большого мастера.

Несмотря на то, что многие элементы актерского мастерства и приемы режиссуры в книге рассматриваются отдельно, в про­цессе обучения и работы режиссера они естественно взаимопереплетаются. Педагоги курса помогали студентам освоить изучае­мый раздел, рассматривая его во взаимной связи с другими раз­делами. С комплексным подходом в обучении режиссуре и мас­терству актера будущие режиссеры и актеры знакомились с пер­вых же дней учебы, уже в работе над первыми этюдами.

Взаимосвязь отдельных элементов сказывается и на компо­зиции данной работы. В процессе урока или репетиции в театре А. А. Гончаров не отделяет один элемент актерского мастерства от других, один режиссерский прием от остальных, постоянно подчеркивая единство всех составляющих профессиональной подготовки и воспитания будущих художников. Внимание, вооб­ражение, наблюдательность, свобода мышц, сценическая фанта­зия, "если бы", предлагаемые обстоятельства, действие, событие, конфликт, "зоны молчания", внутренний монолог, подтекст, ре­жиссерская пауза и т.д. взаимосвязаны, взаимообусловлены, взаимовлияют друг на друга.

Андрей Александрович Гончаров первым из педагогов ГИТИСа выдвинул и опробовал метод совместного обучения на од-

**Стр5**

ном курсе актеров и режиссеров. Теперь этот метод применяется почти во всех театральных учебных заведениях страны.

А тогда, в 1969 году, это был эксперимент, разрешенный Министерством культуры РСФСР только ГИТИСу, а руково­дством ГИТИСа — А. А. Гончарову.

Итак, курс был набран в 1969 году. Я поступил в аспиранту­ру в этом же году и попал на выпуск дипломного спектакля пято­го курса "Разгром" по роману А/А. Фадеева. Студенты первого курса были привлечены к работе над спектаклем: делали декора­ции, бегали на Мосфильм за седлами, реквизитом, костюмами, участвовали в монтировочных работах, занимались музыкальным и световым оформлением. Ну и играли маленькие эпизодические роли. Мне поручили освещение спектакля. Надо сказать, замеча­ний по освещению больших не было. Может быть, потому, обу­чаясь в течение трех лет, я был ответственным за световое оформление всех зачетов и экзаменов. Это продолжалось вплоть до перехода в малый зал Театра им. Вл. Маяковского, где Гонча­ровым был выпущен знаменитый спектакль по рассказам В. Шукшина "Характеры", который комитетом по Ленинским и Государственным премиям был выдвинут на соискание Государ­ственной премии РСФСР. Беспрецедентный случай! Дипломный спектакль студентов-выпускников был выдвинут на такую высо­кую награду. По каким-то причинам этот торжественный акт не состоялся. Но это было потом. А пока предстояла совместная учеба будущих актеров и режиссеров. Курс был поистине интер­национальный. В режиссерской группе учились студенты из Кипра, Алжира, Монголии, Сьерра Леоны, Узбекистана и, разу­меется, из разных городов России.

Андрей Александрович часто повторял: "Надо влить в "Мос­ковские меха" провинциальную первозданность и свежесть". Воз­можно, по этой причине во втором семестре первого курса он предложил взять для этюдов рассказы авторов-"деревенщиков": Ф. Абрамова, В. Белова, В. Шукшина, В. Распутина, А. Вампилова, В. Быкова, В. Астафьева, а на втором курсе этюды по не­скольким рассказам переросли в инсценировки.

Многие студенты курса А. А. Гончарова в настоящее время стали известными мастерами сцены, драматургами, талантливы-

Стр6

ми администраторами, педагогами. Все их достижения были как бы запрограммированы учителем еще в процессе обучения. Он разгадал индивидуальность каждого, помог развиться таланту учеников, помог стать им художниками и интересными людьми. Многие из них так или иначе после учебы сталкивались в своем творчестве с Андреем Александровичем, получали его поддерж­ку, советы. И. Костолевский, А. Фатюшин, Л. Иванилова, Л. Кор-шакова работали в театре под руководством А. А. Гончарова, С. Яшин, В. Боголепов и В. Тарасенко были педагогами на ка­федре режиссуры, которой он руководил почти двадцать лет, а затем С. Яшин и В. Боголепов стали руководителями театров.

Многих из наших сокурсников сейчас уже нет в живых. Тра­гически погиб Александр Соловьев — прекрасный артист и чело­век. После окончания актерского курса он, как и И. Костолев­ский, А. Фатюшин, Л. Иванилова, Л. Коршакова, был оставлен А. А. Гончаровым в Театре им. Вл. Маяковского. Правда, вскоре он перешел в Центральный детский. Здесь начал работать режис­сером-постановщиком С. Яшин, и многие роли в этом театре А. Соловьев делал под его руководством. В этих ролях оттачива­лось мастерство Саши. Он мужал и креп как человек и как худож­ник. Жаль, что вскоре он совсем ушел из театра в кино. В фильмах у него были удачи, полуудачи, провалы, очень хорошие роли и бле­стящие работы. Например, Самозванец в фильме С. Ф. Бондарчука "Борис Годунов". К удаче можно отнести и самостоятельно по­ставленный им фильм "По Таганке ходят танки". Саша готовился к работе над новой картиной "Фальшивомонетчик".

Как-то совершенно внезапно, тихо и незаметно ушел из жиз­ни Володя Тарасенко — замечательный, ищущий, талантливый человек, поэт-педагог. Тонкий, ироничный, дотошно честный. Он пошел в педагогику осознано. Ему нравилось работать с молоде­жью, и за несколько лет он стал уже доцентом ГИТИСа. У Воло­ди проявился педагогический дар еще в годы учебы. Недаром Гончаров привлекал его к работе в курсовых и дипломных спек­таклях. Виден был почерк В. Тарасенко и в спектакле Театра им. Вл. Маяковского "Бег" по пьесе М. А. Булгакова, поставлен­ном Андреем Александровичем при участии Володи.

Недавно не стало Саши Фатюшина. Он был занят почти во всех спектаклях Театра им. Вл. Маяковского, поставленных его

Стр.7

учителем Гончаровым. За свои заслуги в художественном твор­честве он стал лауреатом Государственной премии СССР, полу­чил почетное звание заслуженного артиста России. Ко всем даже самым незначительным ролям Фатюшин относился очень ответ­ственно, находил "черточки", схожие со своей судьбой. Для него не было проходных ролей. Он искал "живую плоть" именно этого человека, этой роли, не спал ночами, мучился, страдал, горел и сгорел. Не стало Саши в 53 года.

Рано ушла из жизни Люда Коршакова, чрезвычайно талантливая актриса, не завершившая свою пятую роль в Театре им. Вл. Маяковского.

Однако эта книга посвящается не столько памяти моих сокурсников, сколько живому творчеству молодых, озорных и талантливых людей, поступивших на курс А. А. Гончарова, вы­дающегося художника, темпераментного профессора, которому тогда едва исполнилось 50 лет. Это был его третий самостоятель­ный курс. В ГИТИСе скептически шептались: "эксперименталь­ный курс", "экспериментальный". И как мне представляется, не многие верили, что получится что-то плодотворное. Но верил Гончаров. И не только верил, а "пахал", тратился, работал до из­неможения, иногда доводил до нервного срыва студентов, но и сам нервничал, кричал, надрывался, затрачивал колоссально мно­го времени и сил. Начинали работать в четыре часа пополудни, уходили далеко за полночь. Нужно было ехать на Трифоновку, в общежитие. Транспорт уже не ходил. Гончаров вынимал деньги, давал В. Кондратьеву (старосте), напутствовал: "Не ходите пеш­ком, опасно, поймайте грузотакси". Но мы шли пешком, прихо­дили всей ватагой в общежитие в два часа, а назавтра эти деньги тратили на общественный обед. Эта "адова", но радостная работа продолжалась до конца учебы.

После первого года обучения о курсе стали говорить уважи­тельно. Залы, где показывались зачетные и экзаменационные ра­боты, были переполнены. Приходили не только студенты ГИТИСа, но студенты других театральных вузов Москвы. Приез­жали и студенты ЛГИТМиКа, Ярославского театрального учи­лища. Несколько студентов второго курса Щепкинского и Щу­кинского училищ пожелали продолжить обучение на курсе Гончарова. (Андрей Александрович к концу первого года

**Стр.8**

отчислил неуспевающих студентов, вернее, они сами ушли, не выдер­жав такого режима работы.) Их Андрей Александрович экзаме­новал в присутствии всех студентов, а после просмотра кандида­тов спрашивал мнение о них каждого своего ученика. Так он вос­питывал ответственное отношение всех сокурсников к общему делу: "Коллектив должен отвечать за каждого, а каждый за кол­лектив".

Уже к третьему курсу стало понятно, что совместное обу­чение актеров и режиссеров себя оправдывает. У режиссеров была своя лаборатория для работы с актерами, актеры обрета­ли опыт работы с молодыми режиссерами. За одержимость, трудолюбие, терпеливое отношение к делу и учебе, выносли­вость и талант в ГИТИСе студентов курса стали называть "гла­диаторами". И в самом деле, для них не было ничего невоз­можного для реализации той или иной, даже очень сложной, творческой задачи. Чтобы оформить, одеть, озвучить отрывок, акт из пьесы, спектакль студенты могли достать любые костю­мы, станки, реквизит, звуко- и светоаппаратуру. Темнота ночей скрывала наши иногда неблаговидные поступки, необходимые для того, чтобы обеспечивать всем необходимым зачеты, экза­мены и спектакли.

После спектакля "Характеры" по рассказам В. Шукшина ста­ла понятна уникальность, феноменальность совместного обуче­ния режиссеров и актеров. Эксперимент оправдал себя полно­стью. С тех пор факт совместного обучения режиссеров и актеров на одном курсе стал привычным.

К слову "учить" Андрей Александрович относился отрица­тельно. Он говорил: "Научить нельзя, можно научиться. Нельзя вложить в вас свой жизненный и творческий опыт. Ваш "сосуд" маловат, чтобы вместить мой опыт. Можно разгадать ваши задат­ки, склонность к комизму, драматизму, трагизму и попытаться развить их, найти "кнопки", "отмычки1', чтобы развить в вас и другие краски, присущие вашей индивидуальности, отыскать те качества, которые вложили в вас природа и родители, попытаться расширить диапазон вашей человеческой и артистической зара­зительности. Без жесткой внутренней самодисциплины вам не достичь в будущем хороших художественных результатов.

**Стр.9**

Профессию артиста и режиссера определяют образное мыш­ление, дисциплина и школа, то есть владение обязательным ми­нимумом. Незнание профессиональных основ сложнейшего ре­жиссерского дела порождает колоссальное количество дилетан­тов с дипломом в кармане.

Школа — фундамент любого искусства. Творческий процесс предполагает необходимость дисциплины. В театре нередко дис­циплина считается "плохим тоном". Полагаются на случайность, на счастливое виденье, наитие... В искусстве все должно быть направлено к четкой цели, а для этого творческий процесс необ­ходимо дисциплинировать. Дисциплина в театре должна быть такой же жесткой, как и в армии".

К армии А. А. Гончаров относился с большим уважением. Он не считал молодого человека мужчиной, если тот не прошел жиз­ненную или армейскую школу. Андрей Александрович рассказы­вал, как сам в начале Великой Отечественной войны двадцати­трехлетним парнем пошел добровольцем на фронт, служил в ка­валерии, был ранен, потом возглавлял фронтовой театр. С юмо­ром говорил о том, как привыкал к коню, учился седлать его, па­дал с седла, не умея подтянуть подпругу и стремена. С уважени­ем и благодарностью вспоминал о Наташе Качуевской — секре­таре комсомольской организации ГИТИСа, которая доброволь­цем ушла на фронт. Она спасла Гончарова, вытащила его, ране­ного, после боя. Он так и называл ее любовно, по-родственному тепло — Наташа Качуевская, моя сестра милосердия.

Рассказы о войне, о его поездках по стране, за границу с га­стролями были лучшим примером воспитания гражданственно­сти, любви к Родине, к своей профессии, к труду.

Он не любил расхлябанности, разгильдяйства, недисципли­нированности и лени, презирал позерство, зазнайство, вранье, кичливость.

Нрав у Гончарова был непростой, противоречивый, крутой. Зная себе цену, он никогда не допускал мысли о самовосхвале­нии. Но любил говорить об удачах учеников. Хвалил постановки Виталия Черменева в своем театре, в Таллиннском театре рус­ской драмы. Радостно и с гордостью рассказывал об успехах Гле­ба Дроздова, особенно, когда тот получил Государственную пре­мию, отличал Слюсарева, который возглавил Волгоградский

**Стр. 10**

областной драматический театр. Он по-отечески любил Трубая — главного режиссера старейшего в России Сызранского драмати­ческого театра, называл его самым талантливым из своих учени­ков и жалел, что тот не остался работать у него в театре. Дроздо­ва и Трубая тоже не стало. Трубай скончался в 47, Дроздов в 60 лет, Черменев в 51 год.

А. А. Гончаров был горд, когда его ученика А. Говорухо на­значили главным режиссером Московского драматического теат­ра им. А. С. Пушкина. И было чем гордиться. Первый спектакль Го­ворухо в должности главного "Невольницы" по пьесе А. Н. Остров­ского был талантлив, звонок и глубок. Об этом спектакле Андрей Александрович написал в своей книге "Режиссерские тетради": "Я особенно радуюсь, когда вижу стремление к современному воплощению классики в своих учениках, как увидел это в спек­такле А. Говорухо... Говорухо поставил "Невольниц" интересно. Этот первый профессиональный спектакль молодого режиссера имел свои просчеты и достоинства, был временами настырен в приемах и акцентах, слишком громок, иногда режиссеру изменя­ло чувство меры, но мысль, проблема, избранная постановщиком, прозвучали сильно, значимо и в согласии с Островским. Режис­сер провел в спектакле тему несвободного человека, обесцвечен­ного, уменьшенного в масштабе рабской, хотя и богатой, сытой жизни"1.

Разумеется, в назначении Говорухо главным режиссером не­малую роль сыграл Гончаров. Андрей Александрович с удоволь­ствием помогал талантливым людям. Так он помог перебраться из Ленинграда в Москву Петру Фоменко, когда у того возникли неприятности в Театре комедии им. Акимова. Андрей Александ­рович пригласил его старшим преподавателем кафедры режиссу­ры ГИТИСа. Вначале Фоменко работал с О. Я. Ремезом, затем набрал свой курс, выпустил замечательный дипломный спектакль "Борис Годунов" по трагедии А. С. Пушкина. Вскоре Гончаров пригласил его в свой театр ставить "Плоды просвещения" Л. Н. Толстого. Работая в ГИТИСе, Фоменко стал доцентом, за­служенным деятелем искусств России, народным артистом Рос­сии, профессором, лауреатом Государственной премии. После смерти Андрея Александровича Петр Наумович заменил его на

**1 *Гончаров А. А.* Режиссерские тетради. М 1980. С. 142.**

**Стр.11**

посту руководителя кафедры1. На курсе, руководимом Петром Фоменко, стал работать его ученик Сергей Женовач, которого Гончаров любовно называл "внучком". Об этом мне рассказывал сам Сергей Васильевич. Теперь Женовач стал профессором и ру­ководителем кафедры режиссуры.

Он любил своего ученика Някрошюса, хотя тот, казалось бы, отходит от его принципов. Но Гончаров полностью принял его "И дольше века длится день (Буранный полустанок)". Особенно ему нравился метафорический язык спектакля: все эти мешочки с песком, бурдюки, кожаные сбруи, домотканые, на литовский лад, коврики, одежды и т.д. Между тем, Э. Някрошюс в своих выступ­лениях и статьях называет А. А. Гончарова своим учителем и на­ставником. И это правильно. Многое, что касается трактовки рус­ской классики, он взял у Андрея Александровича, особенно когда ищет "страдания израненной души".

Учеба не есть буквальная фиксация опыта учителя, иллюст­рация его идей и открытий. Ученичество — процесс многослож­ный. Необходимо уловить идею, дух и стержень исканий учителя и, творчески переработав, взять их на вооружение. К примеру, один из известных и талантливых учеников Гончарова, популяр­нейший артист И. Костолевский, работавший с Бергманом, П. Штайном, другими выдающимися режиссерами, конечно же, не буквально следует тому, чему его учили. Просто он научился учиться и у других. И это главное, что он взял у своего учителя и чему последовал: "Научить нельзя, можно научиться".

Гончаров дружил с Петром Монастырским, талантливым ре­жиссером и организатором, который почти 45 лет руководил Са­марским академическим театром драмы, одним из лучших обла­стных театров страны. У Монастырского я начинал режиссер­скую работу, ставил свои более-менее удачные спектакли. Я ощущал к себе определенное внимание с его стороны. Думаю, не без вмешательства А. А. Гончарова.

Я тоже старался в своем творчестве и педагогической дея­тельности реализовать квинтэссенцию, сердцевину, дух исканий А. А. Гончарова, дух его идей, стержень методологии. Они выра­жены в понятиях: "присвоить и соотнести", "человеку, о челове­ке, через человека", "я не актер, я — действующее лицо",

**1 П. Фоменко заведовал кафедрой режиссуры РАТИ-ГИТИСа с 2002 по 2005 год.**

**Стр. 12**

"действенное использование человеческого "Я" артиста в предлагаемых обстоятельствах роли", "действенная цепочка есть партитура спектакля"...

Ученичество — есть процесс постоянный, перманентный. Гончаров, например, говорил, что он учился у Н. М. Горчакова, однако своими учителями он также считал А. М. Лобанова и А. Д. Попова. Потом он учился у А. А. Васильева, А. В. Эфроса, говорил, что у Васильева следует учиться умению найти дейст­венное слово, "препарированию" Слова. И гордился, тем что при­влек его к педагогической деятельности. У А. В. Эфроса ему нра­вились постановки "Женитьбы" Гоголя и мольеровского "Дон Жуана". Гончаров говорил, что гоголевская "Женитьба" Эфро­са — удивительный спектакль, вобравший в себя и гоголевского "Вия", и "Коляску", и "Нос", и "Невский проспект". Кроме того, в нем звучит тема бессмысленной суеты, механического и мертво­го кружения жизни, выраженная сегодняшними сценическими средствами.

И уроки, и репетиции Гончарова всегда были актом самосож­жения, фейерверком фантазии, многокрасочным спектаклем, праздником, явлением неординарным. Он неистовствовал, кри­чал, сотни, тысячи раз взбегал на сцену, затем — к режиссерско­му столу, бегал по залу, хохотал и довольно потирал руки, если репетиция проходила удачно. Шел замечательный процесс худо­жественного поиска. Часто найденное таким трудом вчера, он отвергал сегодня. Когда говорили ему, что он сам утвердил эту мизансцену или действие, Гончаров недовольно отмахивался: "Это было вчера! Вчера! Сегодня перед нами репетиция ставит совсем другие задачи".

Замечательная актриса из Самары Светлана Боголюбова, с которой я репетировал в театре роль Филицаты в "Правде — хо­рошо, а счастье лучше" А. Н. Островского, побывав на репетиции у Гончарова, сказала: "У Гончарова даже медведь заиграет в спектаклях. Так все понятно и ясно, что надо играть. Почему его артисты этого не понимают? У Гончарова Божий дар быть худо­жественным провидцем и поводырем".

Я думаю, его артисты понимали, что надо играть. Об этом говорят спектакли, поставленные А. А. Гончаровым в Театре

**Стр. 13**

им. Вл. Маяковского. У него были свои любимые темы: "Человек и история" ("Жизнь Клима Самгина". М. Горького, "Да здравст­вует королева, виват!" Р. Болта), "Человек на изломе эпох", "Че­ловек и революция" ("Бег" М. А. Булгакова, "Дума о Британке" Ю. Яновского, "Жертва века" по пьесе А. Н. Островского "По­следняя жертва", "Венсеремос!" по пьесе Г. А. Боровика "Интер­вью в Буэнос-Айросе", "Разгром" по роману А. А. Фадеева, "Молва" А. Д. Салынского), "Человек — созидатель" ("Закон зи­мовки" Б. Л. Горбатова, "Мария" А. Д. Салын-ского), "Человек и совесть" ("Человек из Ламанчи" Д. Вассермана и Д. Дэриона, "Бе­седы с Сократом" Э. С. Радзинского, "Характеры" В. М. Шукши­на). Об этих и других постановках Андрея Александровича напи­сано множество статей, исследований, книг; сам Гончаров издал книги "Поиски выразительности в спектакле", "Режиссерские тетради".

Однако нет ни одной хоть немного значительной работы о педагогической деятельности А. А. Гончарова. Эта книга — по­пытка сформулировать и обобщить ту программу, по которой Гончаров учил режиссеров и актеров на одном (совместном) кур­се. Книга складывалась трудно, из листков, многолетних записей автора, записей уроков, бесед, лекций, высказываний, репетиций и выступлений А. А. Гончарова. Сюда вошли записи, сделанные на уроках со студентами, на занятиях со слушателями Высших режиссерских курсов, на лекциях для участников режиссерских лабораторий и, наконец, записи личных бесед с ним.

Ставилась задача прагматическая — использовать опыт Гон­чарова в своей режиссерской и педагогической деятельности. В молодые годы мы не вполне понимаем, с кем имеем дело, с какой личностью общаемся, кто дарит нам свое драгоценное время, за­жигает нас своим талантом, делится неоценимым опытом. И только с годами приходит осознание масштаба той личности, то­го человека, у которого ты учился. Значение этого человека вели­ко во всем: в постановочной работе, в педагогике, в делах обще­ственных, в руководстве театром и школой, в жизни и быту.

Однако записи эти делались давно, еще в юношеские годы, поэтому они выглядят несколько наивно, может быть, даже ба­нально. И все же мне не хотелось бы их кардинально менять, тем более фигуранты и участники этой книги сами еще были

**Стр. 14**

наивными и едва ли могли подозревать, кем они станут в будущем, как осветит их путь то или иное явление в искусстве.

Учеба в ГИТИСе не ограничивалась работой только на том курсе, где ты обучался. По разрешению художественного руково­дителя студенты могли участвовать в самостоятельных работах студентов других режиссерских мастерских, например у М.О. Кнебель, Ю. А. Завадского, А. А. Попова и т.д. Затем показанные ра­боты подробно анализировались этими мастерами: так можно было получить представление о театральной эстетике других прекрасных педагогов ГИТИСа. Мне, к примеру, стало понятно, что думает о театральности и фантастическом реализме Ю. А. За­вадский, понятны мысли М. О. Кнебель о тонкости и поэтичности спектакля и о роли действенного анализа пьесы. Это и есть шко­ла, когда ты берешь самое питательное у больших и ярких масте­ров режиссуры и театральной педагогики.

Мне посчастливилось быть участником занятий своего и двух последующих курсов Гончарова. Кто же были педагогами на его курсе? Из каких личностей А. А. Гончаров создал тогда свой преподавательский коллектив?

Народный артист России, доцент Андреев Владимир Алек­сеевич. В 1970 году его назначили главным режиссером Театра им. М. Н. Ермоловой. Позже он народный артист СССР, лауреат многих престижных премий, заведующий кафедрой мастерства актера ГИТИСа (РАТИ), талантливый артист и организатор теат­рального дела.

Народный артист РСФСР Геннадий Печников, прекрасный актер, добрый и мудрый наставник молодых актеров, замечатель­ный рассказчик, тонкий ценитель живописи и музыки.

Заслуженный артист РСФСР, кандидат искусствоведения Ос­кар Яковлевич Ремез. Умница. Знаток литературы и современных театральных направлений и течений, теоретик и исследователь русского театра. Фантазер. Позже — доктор искусствоведения, профессор, руководитель курса, где совместно обучались драма­турги, режиссеры и актеры. К сожалению, это был первый экспе­риментальный курс в РАТИ. Оскар Яковлевич не довел его до конца, он скончался, прожив совсем немного после своего шес­тидесятилетия.

**Стр. 15**

Работала на курсе педагогом рано ушедшая из жизни воспи­танница А. А. Гончарова Натэлла Хаджи-Муратовна Бритаева — человек глубоко порядочный, яркий, увлеченный своим делом.

Они дополняли друг друга, помогали нам познавать жизнь, профессию, тонкости актерского и режиссерского искусства.

Всех педагогов Андрей Александрович собирал по понедель­никам. Подробности этих бесед нам не были известны, но после них педагоги "разводили" нас по аудиториям, театрам, где они работали, и проводили с нами занятия (репетировали этюды, поз­же — отрывки, инсценировки, акты, спектакли). Отрепетирован­ные работы показывались Гончарову, он их анализировал, делал предложения. С учетом его замечаний шла последующая само­стоятельная работа студентов, велись репетиции с педагогами тех отрывков, которые были рекомендованы Гончаровым для даль­нейшего осмысления. Через некоторое время эти работы снова показывались руководителю курса. Гончаров их анализировал, делал замечания, отбирал лучшие — шла кропотливая работа, где искалось соответствие задуманного и реализованного. Взамен отвергнутых предлагались новые отрывки, инсценировки, этюды. Так, ежечасно, ежедневно, еженедельно, ежемесячно был непро­стой кропотливый труд, вплоть до зачетов и экзаменов. Каждое занятие ставило и выполняло разные задачи.

Таким образом, реализовывались учебные планы и про­граммные требования, предъявляемые в процессе обучения и вос­питания к будущим актерам и режиссерам. Какими путями, спо­собами, средствами это достигалось, и посвящены мои записки. К сожалению, это не дословная запись, это мой пересказ услышан­ного. Точные слова Гончарова выделены в тексте.

Наша память не всегда фиксирует мелочи, какие-то проход­ные события, но большие вехи в жизни, в творческой и педагоги­ческой деятельности, участником которых вместе со мной был и мой учитель А. А. Гончаров, забыть нельзя. Мы не имеем права забывать людей, которые нам помогали. И таким человеком в моей жизни, который обогатил меня, сделал меня тем, кем я стал, является Андрей Александрович Гончаров.

Эта книга посвящается его светлой памяти. Человека. Учите­ля. Поводыря. Педагога. Советчика. Художника.

**Стр.16**

I. Введение в профессию

Театральное искусство развивается в борьбе различных школ и направлений, художественных идей и методов. Успокоенность в искусстве угрожает ему смертью, деградацией, застоем.

Театр имеет, в отличие от других видов искусств, свои спе­цифические особенности.

Театр — искусство коллективное. В отличие от произведе­ний большинства искусств, спектакль создается не одним худож­ником. Над ним работает постановочный коллектив, состоящий из актеров, художника (сценографа), композитора, представителей различных цехов. Всеми руководит режиссер-постановщик. "Сила театра в том,— писал К. С. Станиславский,—что он коллективный художник, соединяющий в одно гармоническое целое творческую работу поэтов, артистов, режиссеров, танцоров, статистов, деко­раторов, электромехаников, костюмеров и прочих деятелей сце­ны"1. В театральном искусстве нельзя выявить только одного че­ловека-творца. Здесь работает коллектив — творческий ансамбль. И все его члены должны идти к одной цели — созданию спектак­ля, увлеченные общими творческими задачами, охваченные стрем­лением уберечь свой театр от "всякой скверны". "...Порядок, дис­циплина, этика и прочее — нужны нам не только для общего строя дела, но, главным образом, для художественных целей наше­го искусства и творчества"2,— говорил К.С.Станиславский. То­гда-то само собой появляются благоприятные условия для творче­ства, а творчество возможно только там, где создана подходящая творческая атмосфера. Атмосфера, в которой живет и работает коллектив, — основа основ любого театрального организма.

**1 Станиславский К. С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1953--1959. Т. 6. С. 24.**

**2 Там лее. Т. 3. С. 277.**

**Стр.17**

Коллектив театра — это союз сложных характеров. Режиссер должен найти путь к объединению различных индивидуально­стей во имя создания сценического произведения.

*Театр* — *искусство синтетическое.* Оно органически соеди­няет в себе живопись, архитектуру, музыку, танец, пластику, цвет, свет, прикладное искусство, искусство актера и режиссера, и, наконец, литературу, как первооснову сценического действия. Все эти компоненты должны терять свою самостоятельность, ко­гда создается единое целое — спектакль. Как только один из ви­дов искусств, работающих на спектакль, начинает существовать вне единого замысла, вне ансамбля, сразу же нарушается гармо­ния сценического произведения.

Не каждый даже очень одаренный художник может работать в театре. Театр требует самоограничения, кропотливой работы по отбору различных выразительных средств во имя сверхзадачи постановки. Если композитор, художник или хореограф, увлек­шись идеями автора и режиссера, смогут подчинить свое искус­ство замыслу будущего спектакля, признать себя одним из инст­рументов в оркестре, исполняющих свою партию, — - они стано­вятся необходимы театру. Но не всегда художник или компози­тор могут творить для театра. Многие композиторы XIX века пи­сали для театральных постановок (Мендельсон — - "Сон в летнюю ночь", Чайковский — "Ромео и Джульетта", Серов — - "Снегуроч­ка"), однако их музыка не вошла в спектакли, так как обладала определенной самостоятельностью, жила вне сценического дей­ствия и могла звучать отдельно, в концертах. То же самое можно сказать и о художниках. Почти вся плеяда "передвижников" пи­сала для театра. Есть немало эскизов кисти Поленова, Сурикова, Васнецова к различным постановкам, но не один из этих худож­ников, кроме Васнецова, не может называться театральным. Их индивидуальность была настолько самобытной и яркой, что тре­бовала неограниченной самостоятельности, которая не вмеща­лась в рамки заданности режиссерского замысла.

Театр, как искусство синтетическое, имеет большое эстетиче­ское воздействие на зрителей, вызывает у них душевное сопере­живание. В театре драма, по словам В.Г.Белинского, "облекается с головы до ног в новое могущество, вступает в союз со всеми ис­кусствами, призывает их помощь и берет у них все средства, все

**Стр. 18**

оружия..." Музыка, живопись, пластика, слово — все это органи­чески сочетается в театральном искусстве и придает ему необы­чайную действенность и выразительную силу. Театр понятен и доступен для всех слоев населения, поэтому он представляет со­бой одно из сильнейших средств духовного влияния на массы.

**Гончаров.** Основной закон, на котором зиждется любой театр, независимо от его особенностей и направления, — это действие, понятое не буквально, не как физическое пе­ремещение в пространстве, а как внутреннее движение спектакля и каждого образа. На первой странице пьесы на­писано: "Действующие лица". Не разговаривающие, не пе­реживающие, а действующие лица. Вот почему режиссер должен распознать в пьесе ее действенную основу, найти на сцене зримое выражение действия. Диалоги должны возникать в результате движения характеров и конфликтов. Действие — те кирпичики, из которых складывается здание спектакля. Нельзя сыграть музыкальное произведение без партитуры, написанной нотами. Наша музыка — действие. Наша партитура — действенная цепочка, организация дей­ствия во имя "сверхзадачи". Действенный анализ — пере­ведение предчувствия образа в сферу конкретных заданий. Наиболее сложная сторона такого анализа - - ощущение непрерывной цепи действия.

*Театр* — *это такое искусство, в котором реальная челове­ческая жизнь отражается в наглядном, живом, конкретном действии.* Без сценического действия нет театра, нет спектакля. К. С. Станиславский учил: "На сцене нужно действовать. Дей­ствие, активность — вот на чем зиждется драматическое искус­ство"1.

*Актер* — *венец, царь сцены.* Без актера нет театра. Все, что заложено в пьесе автором, затем осмыслено режиссером, переда­ет зрителю действующий актер.

Творчество актера, эмоциональное воздействие актерской игры — это необыкновенное могущество театра. Актерская игра владеет зрительным залом: вызывает подъем сил и воодушевле­ние, объединяет людей в едином страстном порыве, в одном чув­стве. Актерская игра может вызвать смех, радость, слезы, гнев.

**1 *Станиславский К. С.* Собр. соч. Т. 2. С. 24.**

**Стр. 19**

**Гончаров.** Актер творит образ из самого себя. Сегодня нельзя быть хорошим артистом не будучи всесторонне раз­витым человеком. Чем богаче артист как личность, тем ин­тереснее и разнообразнее образы, которые он создает на сцене. Каждый большой актер— это прежде всего лич­ность, человек со своим внутренним миром, со своим взглядом на жизнь, со своими убеждениями. Многие современные актеры, такие как А. Джигарханян, М. Ульянов, О. Табаков, А. Лазарев, И. Костолевский, М. Не­елова и другие, будучи незаурядными людьми, прекрасны­ми артистами, никогда не забывают свое гражданское предназначение.

Актер творит свое искусство публично. Только в театре зрители могут быть не только свидетелями, но и участни­ками такого необыкновенного праздника, который называ­ется творческим процессом переживания. Приходя в театр, зритель ищет ответы на множество вопро­сов, которые волнуют его в жизни. И на самом деле: нет такой области человеческой деятельности, о которой не говорилось бы со сцены. Современный театральный процесс — это споры о жизни и смысле жизни. О самых животрепещущих проблемах здесь ведется большой разговор эмоционально, зримо, публично. Ю. А. Завадский назвал публичность творчества "бесценным свойством театра".

Как показывает опыт, больше всего активизирует зрителя не рассказ о действии, не отчужденный показ (например, как у Брехта), а само *действие, происходящее здесь, сейчас, у него на глазах.*

Как в идеологическом, так и в художественном плане веду­щая роль в театральном искусстве *принадлежит драматургии.* Принимая пьесу, театр тем самым заявляет о своем интересе к данной теме, берет на себя обязательства средствами театрально­го искусства раскрыть идейное содержание произведения.

Выбранная к постановке пьеса увлекла режиссера и его кол­лег-единомышленников идеей, образами, мыслями. Им уже ви­дится особый мир, с неповторимыми людьми, с их увлечениями, заботами, привычками, страстями, и хочется воссоздать этот мир на сцене. Чем ярче и оригинальнее они видят жизнь, -

**Стр. 20**

изображенную в пьесе, тем полнее может быть раскрыто действие в буду­щем спектакле.

Материал для создания спектакля деятели театра черпают из самой жизни. "Подлинное творческое "Я", — говорил А. Д. По­пов, — это всегда и прежде всего страстность, одухотворенность, самостоятельный взгляд на жизнь"1. Только исходя из своего соб­ственного знания жизни режиссер и актеры могут определенным образом раскрыть пьесу, найти нужное сценическое решение. Необходимо, чтобы образы и идеи пьесы жили в душе и сознании актеров и режиссера, обогащенные их собственным опытом, из­влеченным из самой действительности.

**Гончаров.** Роль режиссера в современном театре велика и ответственна, ибо театр служит современности и отклика­ется на все ее важнейшие проблемы. Режиссер должен быть вдохновителем их воплощения на сцене, должен найти та­кие художественные средства, которые бы помогли под­нять и осветить животрепещущие вопросы жизни, ибо эпи­центр зрительских интересов лежит в сфере больших граж­данских проблем, насущных вопросов сегодняшнего дня. И театр на эти вопросы должен помочь найти ответ. Позиция активного вторжения в жизнь обязательно связана с поисками современной образности. Образный строй сего­дняшнего театра должен определяться максимальным ко­личеством новой художественной информации в единицу времени во имя идеи спектакля.

Мастер призывает помнить о трех наиболее важных качест­вах режиссера, сформулированных Вл. И. Немировичем-Данчен­ко. Первое качество — способность быть *толкователем пьесы* и ролей, уметь показывать "как играть". Второе качество — умение раскрыть актеру все то, что осуществляется им на сцене, то есть следить за тем, как в актере отражаются идеи автора и режиссера, куда клонит его фантазия и до каких пределов можно настаивать па той или иной задаче. Говоря о втором качестве, напоминал Гончаров, Немирович-Данченко сравнивал режиссера с зеркалом, *отражаются индивидуальные грани каждого артиста.* И, наконец, третья обязанность режиссера— *быть организатором всего спектакля.*

**1. *Попов А. Д.* Художественная целостность спектакля. М., *1959. С.* 40. *Стр.*** 21

**Гончаров**. От режиссера зависят и целостность, и яркость спектакля, и заразительная сила идей, и законченность фор­мы целого. Конечная цель режиссуры — умение творчески объединить и направить усилия всех участников спектакля на выявление единого идейно-художественного замысла. Выразить целое, главную идею спектакля, "зерно" замысла через каждого исполнителя — вот задача психологической режиссуры.

Определяя режиссуру как искусство человековедения, Анд­рей Александрович считал неприемлемым и вредным разделение на режиссеров-постановщиков и режиссеров-педагогов. (Первые занимаются внешней стороной спектакля: зрелищностью, эффек­тивностью пространственных решений; вторые — разработкой внутренней партитуры актера). Если режиссер ограничивает уси­лия поисками внешней формы, если он не раскрывает мир чело­века, внутренние душевные процессы или, наоборот, занят только раскрытием душевного мира, вне яркого внешнего выражения, вне выпуклой формы, он не может заниматься театральным ис­кусством. Душа режиссерского дела— прежде всего в великой любви к людям, к жизни. Эта профессия требует самостоятельно­го взгляда на жизнь, высокого сознания общественного долга.

Гончаров. У режиссера-художника должны быть свои те­мы, свои идеи, и зритель вправе спросить его: "А почему эта проблема тебя волнует? Почему взял для постановки именно эту пьесу, что ты хочешь сказать людям? Театр — это разговор человека с человеком о человеке**1.** Образные видения и мысли режиссера, оттолкнувшись от "зерна" замысла, начинают обретать конкретную художествен­ную форму только в процессе репетиций. Между замыслом ре­жиссера и спектаклем лежит период соавторства режиссера с ак­терским коллективом, художником, композитором, всеми людь­ми, работающими над спектаклем.

Поставить спектакль — значит решить уравнение со многи­ми неизвестными. Форма этого решения, единство "что" и "как" и их образный строй есть замысел режиссера. Вопросы замысла как образного воплощения сверхзадачи спектакля приобретают

**1. Записано мной *(М. К.)* на уроках режиссуры проф. А. А. Гончарова в ГИТИСе в1982г.**

**Стр. 22**

особое значение в современном театре, где художественная целост­ность спектакля стала непреложным принципом искусства.

Надо сказать, что стиль спектакля возникает во взаимодейст-1-П11 гражданского и жизненного начала пьесы с театральным началом, средствами и приемами художественного выражения, присущими современному театру. "Сверхзадача" спектакля опре­деляет органичность, четкость, убедительность его жанрового и . I плевого решения. Уже в замысле режиссера определяются > мин, и жанр будущей постановки.

Исходя из замысла, стиля и жанра спектакля постановщик назначает на роли тех или иных артистов, через их творчество выражает идею пьесы и сверхзадачу спектакля. Выбрать верный путь для раскрытия произведения— это задача и режиссера и

актера.

В этой увлекательной вступительной лекции А. А. Гончаров призывал студентов-первокурсников изучать законы творчества, познавать все тонкости профессии. Это поможет студентам-режиссерам в практической работе, в работе над первыми этюда­ми, в которых запечатлеваются их знание жизни, людей, личный опыт, знание ими различных сторон окружающей жизни.

**Стр.23**

**II. ЭТЮДЫ**

В своих первых этюдах студенты являются и авторами и ис­полнителями.

Уже первые, самые простые упражнения по изучению эле­ментов внутренней техники включали задания, способствующие выявлению не только профессиональных качеств, но и нравст­венных установок студентов. При организации самостоятельного этюда еще полнее должны были раскрываться их индивидуаль­ные особенности, данные природой способности.

Этюд — это простейший вид драматического произведения. Поэтому при подготовке этюда возникают те же проблемы, что и при постановке маленьких пьес. В этюде должна быть тема, вол­нующая студентов, конфликт, создающий толчок для развития сквозного действия, направленность человеческого темперамен­та. Когда взаимоотношения одного, двух или нескольких "Я" в предлагаемых обстоятельствах достаточно обострены, поступки их строго отобраны и точны, создается такая жизненная атмосфе­ра, такой "воздух времени и места", что этюд может стать худо­жественным произведением.

Важнейший принцип подготовки будущих режиссеров зало­жен в неразрывной связи профессионального обучения и нравст­венного воспитания, ибо от позиции художника, от знания им жизни будет зависеть смелость и выразительность его творчества, начиная уже с этюдов.

Собственная жизненная и творческая позиция режиссера и ак­тера— вот что было важно для А.А.Гончарова в процессе работы над этюдом. Полное проявление в этюде духовных и физических возможностей давало право судить о личности студента. "Демон­стрировать себя в "наготе", то есть обнажать свои эмоции,

**Стр. 24**

чувства, чтобы заражать своим воображением и нервами зрительный чал", — в этом состояла, по мысли Гончарова, задача актера.

Способность личной причастности актера в роли, личной ра­нимости событием надо развивать постоянно, повседневно, от урока в урок, от репетиции к репетиции.

1. Предлагаемые обстоятельства. "Если бы..."

Творчество поэта, режиссера, актера, художника начинается с вымысла. "Если бы" является для них рычагом, переводящим их из повседневной действительности в мир, в котором только и может совершаться творчество, — мир предлагаемых обстоя­тельств пьесы и роли.

Нами и в жизни движут, заставляют действовать предлагае­мые обстоятельства: дождь, снег, покупка нового костюма, смерть отца, отъезд жены и т.д. В разных предлагаемых обстоя­тельствах человек действует по-разному. Вместе с тем действия, диктуемые одними и теми же предлагаемыми обстоятельствами, у разных людей бывают различными. Так, на вокзале при расста­вании не все страдают. Кто-то обязательно облегчит ситуацию, придумает тысячу поступков, чтобы сгладить горечь разлуки.

Действенный процесс состоит из предлагаемых обстоя­тельств, события, их оценки и поступка. Событие: в окно штаба влетела граната. Действия: один забрался под стол, второй выбе­жал в коридор, третий заслонил собой командира, а четвертый выбросил гранату в окно.

По отношению к событию важно найти оценку и поступок. В оценке, как и в поступке, участвует вся психофизика человека.

Делая со студентами этюды на предлагаемые обстоятельства и события, А. А. Гончаров призывал их обратить внимание на тот путь, который они выбрали для переноса вымысла в сценическую реальность. Здесь необходимо точно определить и отобрать пред­лагаемые обстоятельства, уметь "совместить" с ними весь свой духовный и практический опыт. Очень важным представляется поиск адекватных событию форм выразительности, благодаря которым становится понятным, что происходит с человеком в каждую минуту его сценического существования.

На первом этапе работы над этюдом предлагалось опреде­лить обстоятельства действия и поступки, которые совершает

**Стр. 25**

исполнитель для достижения своей цели. На одном из занятий А. А. Гончаров предложил студентам мысленно перенестись из аудитории в студенческое общежитие, где студсовет проводит конкурс бальных танцев. Магическое "если бы", вымысел мгно­венно рождают массу ассоциаций, мыслей, забот и тревог. В ре­зультате рождается этюд "Ни пуха" (предложен студенткой В. Яцкиной).

В студенческом общежитии предпраздничная суета. Девушки снуют то в комнату, то в гладильную. Только од­на из девушек сидит, готовится к занятиям. Из репродук­тора, который висит на стене, звучат слова: "В нашем об­щежитии проводится конкурс бальных танцев...". В комна­ту быстро входит сокурсница, которая живет здесь же, на­чинает собираться на танцы: надевает новое платье, делает прическу. У нее приподнятое настроение — только что ей объяснились в любви, и она договорилась с молодым чело­веком встретиться на танцах. Восторг переполняет ее, она не может молчать. Поет песню. Девушка, которая учит урок, прикрикнула на нее. Возникает пауза. Влюбленная включает радио, она не может стоять просто так. Ей хочет­ся что-то сделать. Другая девушка выключает радио. Влю­бленная не замечает этого, танцует, кричит: "Вот это да! Вот это да!", трудолюбивая студентка оставила свои учеб­ники, пытается понять, что происходит с подругой. А та продолжает кричать, надевает туфли (старые, растрепан­ные), хочет бежать. Поняв, наконец, состояние подруги, оценив ситуацию, девушка за книгой останавливает ее, вы­нимает из коробки свои новые туфли, передает ей. Влюб­ленная, надев туфли, убегает, подруга вдогонку кричит: "Ни пуха!"

Непосредственность, искренняя интонация, чистота отноше­ний помогли исполнителям создать правдивый этюд. Празднич­ность первого чувства, необычность душевного состояния взо­рвали атмосферу будничной повседневности студенческого бы­тия в общежитии. Только будоража свою фантазию, собственное "Я" можно найти подлинное действие, без которого нельзя сде­лать удачный этюд.

Актер должен стремиться проявить свою индивидуальность во всей ее сложности. В жизни не бывает одинаковых, ничем не . выделяющихся людей, не бывает только "черная" полоса, жизнь

**Стр.26**

стоит из разнообразных красок. "Люди пегие",— отмечал Л. Тол-I гой. В человеке сидит и подлец, и агнец, и товарищ-друг ит.д.

А. М. Лобанов, крупнейший режиссер театра, говорил, что /минь видят все люди, но только художник находит в ней еще и ю [рани, которые никем раньше не были обнаружены. Новая (рань— это новая интересная информация о жизни. Если двести человек зажигают примус каким-то одним приемом, а двести первый зажигает по-другому — это новая, интересная грань.

В развитие этой мысли А.А.Гончаров приводил слова К.С.Станиславского: "Чтоб создать искусство и изображать на сцене "жизнь человеческого духа", необходимо не только изучать •>ту жизнь, но и непосредственно соприкасаться с ней во всех ее проявлениях, когда, где и как только возможно (курсив Гончаро­ва. — М. К.). Без этого наше творчество будет сохнуть — вырож­даться в штамп"1. Это требование студенты должны обязательно учитывать, особенно при работе над первыми упражнениями и •гподами, которые должны рождаться как результаты таких "со­прикосновений".

Один из студентов (И. Костолевский) работал над этюдом

"Прощание с детством".

За столом сидит парень. Занимается. Стол завален кни­гами, бумагами. Устал. Делает упражнения. Подошел к дива­ну, посидел, идет к столу, берет книгу о воспитании характе­ра, читает. Немного погодя вытаскивает с антресолей ящик. Открывает. Там его игрушки. Сортирует их. Нашел пластин­ки. Включает проигрыватель. Звучит детская песенка. Разбирая этюд, педагог отметил наиболее яркий, неожидан­ный, интересный момент в нем — это когда заедает пластинка, а парень ничего не может сделать. Прощание с детством получи­лось искренним, непринужденным именно в тех местах, где ис­полнитель забывал об этом прощании, то есть об иллюстратив­ном изображении детства.

Привлекательным моментом в этюде были занятия по систе­ме йогов. В серьезном, страстном желании паренька стать силь­ным, выносливым и ловким человеком виделось его прощание с детством. После тщательного разбора и замечаний педагога, по­сле долгих репетиций многое в этюде было изменено, передела-

**1. *Станиславский К. С.* Собр. соч. Т. 2. С. 246.**

**Стр. 27**

но. В своем последнем варианте он назывался *"Бунт"* и был

предложен для показа на экзамене.

*Действие развивалось в комнате московской кварти­ры. Обстановка скромная: стол, стул, на втором плане портрет Мейерхольда (его держит студент, изображающий стену). Комната пуста. За дверью слышится брань (мужской и женский голоса). Сначала слов не разобрать. Потом: "Что я вам— мальчишка?", — с грохотом отворяется дверь, вбегает юноша с книгами под мышкой, одетый в джинсы и футболку (И. Костолевский); бросает книги, выбирает одну из них, раскрывает, читает. Берет со стола газеты, стелет на пол. Заглядывает в книгу, ложится на спину, поднимает вверх ноги: делает "березку". Он увлечен. Не замечает, как входит девушка (по-видимому, сестра), обращается к нему. Он не отвечает. Девушка (О. Бекеш) обзывает его мальчиш­кой. Паренек быстро вскакивает, закуривает сигарету. Де­вушка протестует, боится, как бы не вошла мать. Подбега­ет к двери, закрывает ее. Уговаривает брата не курить. В от-ветон открываеттом Станиславского и читает, что средний человек зависит от среды, которая его окружает, а сильный подчиняет обстоятельства себе. Снова затягивается сигаре­той. Он взбунтовался, надоела ему опека взрослых с их вечным "ты еще мальчишка". Он прощается с детством, но в нем еще много мальчишески ершистого, озорного, дерз­кого, в нем гудит "зеленый шум". Он еще не мужчина, но уже не мальчик.*

Постепенно в процессе работы изменились пристройки и приспособления исполнителей, отказались от детской песенки, под которую делал свои упражнения по "возмужанию" паре­нек — ведь йоги делают свой тренаж в полной тишине.

Разумеется, не у всех все сразу ладилось. Педагоги внима­тельно наблюдали за тем, как каждый студент проявляет себя в работе, и отмечали причины успехов и неудач. Подчас им каза­лось, что воображение у учеников спит. А может, его просто нет? Нужно было терпение и еще раз терпение. Воображение активи­зировалось тогда, когда студент обретал покой, переставал ду­мать о том, интересен его вымысел или нет, или о том, как "пора­зить" окружающих "неповторимостью" своей личности.

Подлинность существования на сцене, вера в предлагаемые обстоятельства — вот что требовалось от актеров при работе

**Стр. 28**

над этюдом. Многодневные поиски, репетиции, пробы приводили их к нахождению собственного человеческого "Я" и его полному им явлению в предлагаемых обстоятельствах этюда.

Нередко студенты сочиняли этюды на довольно сложные предлагаемые обстоятельства, которые хоть и были им не совсем известны, требовали уточнения и понимания, но волновали и бы-Н11 близки по духу.

Студентка курса В. Яцкина предложила этюд: под Новый год случилось несчастье — у девушки заболела мать. Необходимо достать лекарство, но все аптеки закрыты. Этюд заканчивался трагически.

Показанное было довольно примитивно, но тема вниматель­ного отношения к людям заинтересовала педагогов. При разборе этюда они порекомендовали студенту-режиссеру обратиться за консультацией к врачам и аптечным работникам. Так, выяснинось, что в любое время дня и ночи, как правило, работают де­журные аптеки — студентка же, видимо, об этом не знала. После множества встреч со специалистами, после кропотливой работы но отбору актерских и режиссерских выразительных средств в нюде появилась поэзия доброты, которая помогла по-новому раскрыть ранее не известные качества исполнителей. Этюд был назван "Новый год".

Действие происходило в аптеке. На столе — вертушка с лекарствами. Слева висит красочная стенгазета. Из ре­продуктора звучит праздничная музыка. Девушка-прови­зор ждет свою сменщицу. Она подготовила ей подарок — соску, натянутую на бутылку. Медленно идет время. Чем себя занять? Ага, еще раз перебрать и расставить аптечную посуду. Все сделано, а времени прошло очень мало. Нако­нец — стук. Входит сменщица. Девушки поздравляют друг друга с Новым годом. Первая дает подарок и убегает — она торопится до полуночи добраться домой. Дежурная все осматривает, готовит к работе стол, приборы. Есть не­сколько рецептов (неспешных). Чтобы занять себя, девуш­ка начинает готовить лекарства. Увлекается. Стук в дежур­ное окошко. Заплаканная девушка просит срочно помочь: у ее матери сердечный приступ. Рецепт сложный. Хорошо, что есть готовое лекарство. Провизор наполняет кислород­ную подушку. Мимоходом включает музыку. Готово! Взяв лекарство и подушку, девушка, поблагодарив, убегает.

**Стр. 29**

*Опять все спокойно. Впереди Новый год. Телефонный зво­нок. Звонит мама. Хорошо, что позвонила. Жизнь идет, а кому-то плохо, кто-то в дороге, а она на работе. "С Новым годом, с Новым годом, мама!"*

При обсуждении этюда А. А. Гончаров говорил о том, чтобы студенты-актеры ежедневно, ежечасно расширяли регистр, "диа­пазон" своих выразительных средств, как того требует от испол­нителей сегодняшний театр. Собственная сопричастность к пред­лагаемым обстоятельствам пьесы, говорил он, самое интересное в спектакле. Путь вглубь человеческого сознания — самое главное и интересное в театре, ибо наша профессия движется по пути ос­новательного познания внутренних процессов в человеке и самой жизни.

Каким бы богатым воображением ни обладал актер, он ни­когда не сможет поверить в то, что он действительно Яго, Со­крат или Отелло. Только психически неполноценный человек называет себя Александром Македонским или Макиавелли. Ар­тист, идя к образу от собственного "Я", должен верить не в реальность, а в возможность событий, происходящих в пьесе. "Что бы я делал, если бы находился на месте Яго, Сократа, Отелло?", — спрашивает себя артист и отвечает последователь­ностью физических действий. На протяжении всего спектакля перед нами действует не Сократ, не Яго, но артист, поставив­ший себя на место этих героев и действующий в предлагаемых обстоятельствах, в которых пришлось жить им. Магическое "если бы" переносит актера из сегодняшнего *"Я"* в "Я" героя, вымышленного автором.

Андрей Александрович подчеркивал, что, осуществляя дей­ствия изображаемого лица, актер использует свой собственный багаж знаний о жизни и отбирает для своего героя те поступки, которые пришлось бы совершить в условиях, сходных с предла­гаемыми обстоятельствами пьесы. Стало быть, "если бы" есть средство превращения целей персонажа в цели артиста-творца, в цели исполнителя, т.е. оно становится побудителем активности актера, призывающим его к действию.

Произведение автора есть художественный вымысел. В зада­чу режиссера и актера входит превращение художественного вы­мысла в сценическую быль. Предлагаемые обстоятельства и дру­гие "если бы" пьесы являются рычагом, переводящим артиста

**Стр. 30**

из повседневной жизни в плоскость фантазии, которая имеет огром­ное значение в создании сценического образа.

Автор в тексте пьесы, как правило, не рассказывает, что было г героями до начала действия, чем они живут, чем озабочены, куда уходят. Авторские ремарки — лишь десятая часть происхо­дящего с действующими лицами. Пьеса— айсберг: одна часть находится над "водой" — в тексте, а девять десятых—- "под во­дой", под "течением" авторских слов. Фантазия помогает режис­серу и артистам расшифровать эти девять десятых. Тогда автор­ское творение оживает и будит души живущих на сцене и смот­рящих спектакль в зрительном зале.

**Гончаров.** Свою фантазию надо тренировать. Вот идет че­ловек. Посмотрите на него, пофантазируйте, где он родил­ся, кто по профессии, куда идет, какие думы мучают, кто его родные... Словом, постарайтесь на несколько минут стать Шерлоком Холмсом.

Обратитесь к произведениям Э. По, Ф. Кафки, Ж. Верна или Дж. Д. Сэлинджера. Они помогут вам окунуться в мир фантастики и "фантастического реализма" (выражение Вах­тангова).

**2. Творческое воображение**

**Гончаров.** Нам интересен человек во всех его проявлениях; интересен комплекс его представлений о жизни, о людях, о событиях. Внутренне богатый человек заразителен и инте­ресен во всех поступках и проявлениях. На руке у каждого человека свои линии. Они никогда не повторяются с линиями руки другого человека. Это линии жизни и судеб людей, линии их огорчений, радостей, пере­живаний, побед и поражений. Точно так же, как у дерева можно определить по кольцам в распиле, сколько ему лет, по линии на руке можно определить, сколько и как жил че­ловек, что он пережил. Меня интересует человек во всех его проявлениях, как главный объект художественного ис­следования на подмостках сцены.

Все, что испытывает художник в своей личной жизни, остав­ляет след в его творческой памяти. Откладываясь в памяти, раз­нообразные жизненные впечатления воплощаются на сцене в -

**Стр. 31**

человеческие характеры, поступки, связанные с конкретной средой, временем, местом. Этим запасом впечатлений и пользуется ху­дожник в процессе творчества, в них живут зачатки будущих об­разов.

Режиссер обязан научиться наблюдать и познавать жизнь, проникать в суть происходящего, изучать поступки людей, их душу и характеры, тренировать свое внимание и воображение, чтобы научиться мыслить ассоциативно и художественными ка­тегориями.

*Воображение* — *это процесс накопления жизненных ассо­циаций и воссоздание на их основе новых, художественных, ассо­циаций и комбинаций.*

Воображение питает артиста, расширяет палитру красок, ко­торыми так щедро одарен окружающий нас мир. "Подлинный артист горит тем, что происходит кругом, он увлекается жизнью, которая становится объектом его изучения и страсти, с жадно­стью захлебывается тем, что видит, старается запечатлеть полу­чаемое им извне не как статистик, а как художник, не только в записной книжке, но и в сердце"1.

**Гончаров.** Когда ученики спросили В. Э. Мейерхольда, что он считает материалом творчества режиссера, он сказал: "...его воображение".

С возрастом наше воображение обычно засыпает. И вот пе­ред каждым художником встает задача разбудить в себе это уснувшее воображение, растормошить его постоянными тренировками.

Как-то на уроке Андрей Александрович предложил всем вспомнить путь от ГИТИСа до Театра им. Вл. Маяковского. "Вы проделываете этот путь каждый день не один раз, — сказал он, — и должны хорошо помнить все, что находится на этом отрезке вашего пути". Но никто из вызванных студентов не помнил под­робностей. Каждый говорил о том, что находится на уровне глаз. Оказывается, мы ходим, не поднимая головы, помним только первые этажи.

**Гончаров.** Необходимо возбудить воображение, чтобы не опуститься до уровня обывателя, у которого работает толь­ко пассивное, бытовое воображение на утилитарном

**1 *Станиславский К. С.* Собр. соч. Т. 2. С. 126-127.**

**Стр. 32**

уровне. Что видит обыватель? Магазины, где покупает колбасу, телеграф и почту, где получает и отправляет письма, оста­новки автобуса и вход в метро. Все это находится на уровне глаза.

Художник тем и отличается от остальных людей, что его воображение не преследует практических выгод. Он впи­тывает в себя картины окружающего мира, неповторимые человеческие портреты и судьбы, а специфический меха­низм творческого воображения переплавляет все увиден­ное, услышанное в художественные образы. Обыватель по­сле дождя видит лужи, которые старательно обходит, а ху­дожник — отражение звезд в ночном небе. Наше воображение бывает пассивное (безынициативное) и активное (инициативное), являющееся воспроизводящим и воссоздающим воображением.

Воспроизводящее воображение присуще каждой деятель­ности, при которой создаются материальные ценности. Оно вторично и не предполагает определенного отбора во имя результатов предмета труда. Например, столяр воспроизво­дит изделия (стол, шкаф) по чертежам инженера-конструктора.

Воссоздающее воображение, по Гончарову, присуще только настоящему художнику и требует тщательного отбора тех ассо­циаций и впечатлений, которые им накоплены в процессе жизни и необходимы для создания художественного образа.

**Гончаров.** ...Оригинальный художник "опрокидывает" су­ществовавшие до него нормы создания образа. Его воссоз­дающее воображение дает толчок для выявления таких ху­дожественных образов, которые до него не были увидены другими творцами.

Серов, по рассказам современников, за пятнадцать сеансов мог нарисовать такой портрет, который всех восхищал, а после, с шестнадцатого по двадцатый сеанс, он разочаро­вывал своих друзей, которые приходили смотреть картину. "Слушайте, вы испортили картину! — восклицали они. — На пятнадцатом сеансе локоть не торчал, а теперь он тор­чит". А Серов отвечал: "Если бы локоть не торчал, я бы не был Серовым". Он должен был найти такой поворот,

**Стр. 33**

который бы определял его как художника-творца. Ежели ху­дожники начнут рисовать, как учитель рисования учил, то­гда искусство не продвинется вперед.

Это касается и творчества режиссера. Мейерхольд, Вахтан­гов и Таиров творили совсем иначе, чем Станиславский и Немирович-Данченко — их непосредственные учителя. Но для того чтобы работать по-другому, они досконально изу­чили требования своих учителей к театральному искусству. Прежде чем "опрокидывать" какие-то нормы, нужно не­пременно их знать.

Когда Врубель появился в Академии художеств, он был прекрасным рисовальщиком, шел к золотой медали. Но кончилось тем, что его исключили из академии, потому что в один прекрасный день он сказал себе: "Я не хочу!" И стал "опрокидывать" нормы академической живописи.

Воссоздающее воображение помогает перейти от бытового, житейского состояния к состоянию творческому. А предлагаемые обстоятельства окажутся рычагами, направляющими воображе­ние творца по определенному руслу.

В творческом процессе происходит отбор внутренних пред­ставлений, необходимых для создания неповторимого образа. Они связаны с эмоциональной памятью, которая помогает акте­ру вносить в создаваемый им образ свои личные ощущения, думы, идеи. Воображение актера возбуждает воображение зрите­ля, и его эмоциональная память дополняет те образы и предлагае­мые обстоятельства, которые реализованы режиссером на языке сцены.

Перед первым курсом Андрей Александрович ставил задачу не только тренировать воображение, но и дисциплинировать его в процессе работы над этюдами и упражнениями. Актер должен уметь вести себя в отобранных из пьесы и развитых его вообра­жением предлагаемых обстоятельствах, уметь действовать в том вымышленном мире, который необходимо создать для более точ­ного и яркого выражения конфликта пьесы.

**Гончаров.** Артист играет роль иногда по двести-триста раз, и каждый его выход на сцену в одной и той же роли должен совершаться как бы впервые. В этом случае он обращается к воображению, и предлагаемые обстоятельства автора

**Стр. 34**

обновляет сиюминутными, сегодняшними накоплениями, подсказанными жизнью.

Ежедневно актер приносит на сцену новые вымыслы. Еще А. С. Пушкин говорил: "Над вымыслом слезами обольюсь". Чтобы актер мог каждый раз обливаться слезами над вы­мыслом, режиссер должен выбрать интересные, по-настоя­щему художественные пьесы, с конфликтными предлагае­мыми обстоятельствами. Только тогда будет возникать среда, питающая воображение артиста новыми эмоциональными импульсами, на основе которых может возникнуть после­довательное, логическое и продуктивное действие.

Все то, что не удается найти в пьесе, артист обязан воспол­нить воображением, особенно необходимым в том случае, если какое-то место в пьесе артиста "не греет". Воображение подска­жет ему новые интересные детали, помогающие оживить образ, сделать его рельефнее и острее.

А. А. Гончаров постоянно повторял, что воображение у каж­дого человека неповторимо, своеобразно. Толчком к работе вооб­ражения могут послужить любые ассоциации: слуховые, зри-юльные, обонятельные. Воображение одного может включиться от какой-либо незначительной психологической детали, друго­го — от яркого события. Словом, нет людей, заключал режиссер, воображение которых работало бы одинаково, как нет одинако-иых предлагаемых обстоятельств, питающих его.

И дальнейшая работа в институте строилась так, что педагоги учили студентов профессии, но не воображению и фантазии. Эти способности они помогали развить, "натренировать". Нельзя же вложить в человека его собственный индивидуальный опыт, если он сам не накопит этот багаж знаний о жизни.

Задача первого курса заключалась в том, чтобы помочь сту­денту познать самого себя, развить его способность точно вы­строить по поводу предлагаемого события подробный монолог, развить в нем потребность к анализу, оценке (что я думаю по поводу события, что делаю, как поступаю).

**Гончаров.** Почему так важно научиться работать над об­разным строем этюда? С какой целью мы так много гово­рим о поиске художественной выразительности в простей­ших режиссерских опусах? Да потому, что, как правило,

**Стр. 35**

работа над спектаклем начинается с самого простого. Оп­ределив действенный каркас пьесы, режиссер начинает проверять его прочность этюдами с импровизированным текстом. По сути дела, весь путь работы над будущей по­становкой вначале есть цепь этюдов. Этюды помогают ис­полнителям смело искать рисунок роли, докапываться до самой сути образа. Актер знает, что он пока играет не ав­торское творение, а импровизирует на подсказанную пье­сой тему, и это позволяет ему идти на самые смелые поис­ки. Между тем, актер, произнося свой текст, рожденный импровизационно в этюде, приближается к предлагаемым обстоятельствам пьесы.

Одновременно Гончаров предупреждал режиссеров о том, что не стоит чрезмерно увлекаться этюдами во время постановки спектаклей в театре. Он опасался, что длительные этюдные репе­тиции могут увести от образно-точного по форме замысла спек­такля. В этом он полемизировал с М. О. Кнебель.

Гончаров. Этюдным методом пользуется М. Кнебель. Я предпочитаю другой способ работы. "Этюдный метод" не может служить панацеей от всех бед. Хотя он активизирует существование актера в предлагаемых обстоятельствах и включает в работу весь комплекс его психофизических дан­ных, это лишь хороший педагогический прием. Этюд — дело полезное, обязательная часть учебного процесса. Но разыгрывать на сцене профессионального театра этюды на заданную тему — все равно, что пианисту в концерте ис­полнять упражнения для пальцев, вместо фортепианных произведений композитора.

Воспитывая будущих режиссеров и актеров, А. А. Гончаров пытался донести до своих учеников мысль о том, что в понятие профессии входит навык (ремесло), который позволяет произво­дить "духовный продукт" с наименьшей затратой времени. *Зада­ча учебы, как он говорил* — *сократить время на накопление опы­та "быстротекущей жизни",* который впоследствии будет при­менен в работе над образами, ибо жизненный опыт обогащает воображение и составляет его основу.

Воображение артиста создает, по его мнению, интимно-инди­видуальные образы, позволяющие вжиться в предлагаемые

**Стр. 36**

обстоятельства духовно и физически. К.С.Станиславский писал: "...мы пропускаем через себя весь материал, полученный от авто- и режиссера, мы вновь перерабатываем его в себе, оживляем и дополняем своим воображением. Мы сродняемся с ним, вжива­емся в него психически и физически, мы зарождаем в себе "исти­ну страстей"; мы создаем в конечном результате нашего творче­ства подлинно продуктивное действие, тесно связанное с сокро-нснным замыслом пьесы"1. То есть "продуктивное действие" мо­жет быть подсказано верной логикой отбора и развития предла­гаемых обстоятельств, питающих воображение и эмоции артиста.

При построении этюда, как учили педагоги курса, надо ста-иить перед актером разнообразные препятствия. Это пробуждает и нем активность и необходимость действия. Например, ржавый гвоздь прибить труднее, чем новый, дверь, которую заклинило, открыть тяжелее, чем со смазанными шарнирами и т.д. В преодо­лении трудностей по отношению к происходящему событию мак­симально проявляется "Я" исполнителя.

В этюде следует искать "слом", т.е. событие, которое продви­гает действие. Если в этюде ничего не произошло, не изменяются п поступки человека. Действие "топчется", как говорил Гончаров, па месте. Поэтому в любом этюде студенты должны найти повод для действенного поворота. "На сцене нужно действовать, — пи­сал К. С. Станиславский. — Действие, активность, вот на чем зи­ждется драматическое искусство"2.

Работая над образом, актер из своего "Я" выбирает те качест­ва, которые необходимы для роли. Надо показывать человека во всем многообразии его жизни, глубже изучая и осмысливая при­роду актерского подсознания. "Лозунгом сегодняшнего театра, — говорил А. А. Гончаров, — должны стать слова: я не актер, я — изображаемое лицо" .

Когда продумана композиция этюда, определено главное со­бытие, выстраивается подробная физическая логика поведения исполнителей по поводу события. Внимание начинающего актера здесь должно быть направлено на простое физическое действие.

**1 *Станиславский К. С.* Собр. соч. Т. 2. С. 64.**

**2 Там же. С. 125.**

**3 Записано мной *(М. К.)* на репетиции А. А. Гончарова пьесы Г. А. Боровика "Агент 00" в Театре им. Вл.**

**Маяковского в 1983 г.**

**Стр. 37**

Это позволит ему избавиться от мышечных и эмоциональных за­жимов.

Приведем записи репетиций нескольких этюдов, сделанных студентами А. А. Гончарова разных выпусков. Но вначале хочет­ся упомянуть также о двух упражнениях, которые были показаны его студентами на зачете зимой 1978 года и высоко оценены при обсуждении на кафедре. Даже эти несложные упражнения на внимание (зеркало, игра в предметы), требующие при их выпол­нении обычной технической точности, на курсе Гончарова обре­тали яркую образную форму, благодаря разбуженному, живому воображению студентов.

*Этюд-упражнение "Разрыв". Двое студентов в уни­форме выполняют синхронные движения ("зеркало"). Че­рез некоторое время "отражение" в "зеркале" начинает де­лать свои собственные движения, независимо от человека. Человек растерян. Отражение начинает кривляться, драз­нить своего создателя. Человек берет какой-то предмет, разбивает зеркало. Отражение падает на пол — зеркало разбилось. Человек какое-то время пытается осмыслить случившееся. Этюд говорил о разрыве между плотью и душой, о драматическом раздвоении личности.*

*Этюд-упражнение "Гвозди". Двое студентов в темных трико — гвозди" — ложатся на пол. Приходят двое рабо­чих с ящиками в руках. Пробуют ногами половицы. Одна половица скрипит. Один из рабочих поднимает гвоздь, ста­вит, поддерживает, второй берет кувалду, бьет по гвоздю (звук имитируется, предметы воображаемые). Гвоздю боль­но. Он гнется, не хочет входить в половицу. Рабочий берет клещи, вытаскивает гвоздь, выправляет и снова бьет по шля пке. Гвоздь снова сгибается. Так, гнутым, его и забивают. Второй гвоздь прямой. Первый раз бьют по его шляп­ке— мимо. Снова бьют— гвоздь сгибается. Выправляют топором на обухе топора. Снова бьют. Гвоздь вылезает. Начинают бить вдвоем. Забили. Сели закурить. Гвоздь снова со скрипом и скрежетом вылезает из половицы. Ра­бочие начинают с новой силой колотить по шляпке, но гвоздь не входит. Тогда его кладут в ящик и уходят.*

Таким необычным, дерзким по форме ходом была выражена тема конформизма и стойкости. Исполнители этюдов были на­столько органичны, а их работа столь заразительна, что все проис­ходящее на сцене заставляло активно реагировать тех, кто

**Стр. 38**

сидел в зрительном зале. Подобные ассоциации, связанные с оживлением, "очеловечиванием" предметов, позволяли глубже понять размышления студентов, особенности их творческого воображения.

Далее студентам было предложено придумать этюды на те­мы: "Птичий двор", "В цирке", "В курятнике".

Студент С. Яшин показал этюд "Джуни".

Городская квартира. Девушка (Е. Камышанская) торо­пится на работу. Живущая в доме обезьяна (А. Соловьев) помогаетей собираться: приносит сумочку, подает бутылку молока, бутерброд. Девушка оставляет молоко на столе и уходит. Обезьяна остается одна. Начинает "убирать" кварти­ру: половой щеткой "подметает" на столе посуду, "чистит" трюмо, вытряхивает ковры — пыль стоит столбом. Закон­чив работу, обезьяна идет встречать хозяйку. Нажимает кнопку лифта, лифт открывается, она входит. Лифт ездитто вверх, то вниз, пока хозяйка не ловит момент, чтобы войти в кабину. Увидев в квартире беспорядок, девушка хочет на­казать животное, но обезьяна прячется за портьеру и плачет.

Разбирая этюд, Андрей Александрович отметил, что испол­нитель роли обезьяны демонстрирует лишь внешние признаки, характеризующие животное, и пока еще не нашел себя в этюде. 11адо определить логику поступков, присущих именно обезьяне.

**Гончаров**. Посмотрите, как непринужденно ведут себя жи­вотные в зоопарке. Логика и поступки обезьяны совсем не похожи на человеческие. Надо найти меру взаимоотноше­ний человека и обезьяны, "зерно" роли обезьяны, занятой делами. Самый нелепый ее поступок, парадоксальная вы­ходка должны быть оправданы. Обезьяна не знает, что бу­дет делать через минуту, чем займется в каждом действен­ном повороте. Поведение животных нельзя предугадать. А в этом этюде обезьяна все знает, она "результативна". Студенты, участвующие в разборе этюда, предложили това­рищу определить конфликт между обезьяной и человеком.

И. Костолевский: Обезьяне не хочется оставаться одной. Провожает хозяйку до лифта, хочет влезть в него, но хозяйка отводит ее в квартиру и закрывает дверь на ключ.

А. Фатюшин: Обезьяна бежит к окну, хочет его открыть. Ей это не удается. Осталась одна. Подходит к телефону, снимает трубку, "ругается", стучит трубкой об пол. Бросает ее.

**Стр. 39**

В. Яцкина: Пусть подойдет к тумбочке, где лежит расческа, косметика, шапочка, возьмет расческу, начнет расчесываться, случайно увидит свое отражение в зеркале. Будет долго изучать себя, да как стукнет кулаком по зеркалу.

И. Костолевский: Пусть заметит половую щетку, которая у стены стоит.

В. Боголепов: В конце, когда приходит хозяйка, обезьяна не чувствует за собой вину. Она не знает, что набедокурила, наобо­рот, помогла прибрать комнату.

**Гончаров.** Каждое последующее движение, действие не должно завершаться, оно не продумано заранее, как у чело­века. И правда, животные в доме — интереснейшие суще­ства. Вот хотя бы взять кошку. Она приспосабливается к образу жизни людей, верит им. Интересно наблюдать за ее повадками в разных ситуациях: то она играет, то ласкает­ся — то беспечно бродит по дому. Примерно так же ведут себя и другие животные, в том числе и обезьяны.

Режиссер и исполнители учли замечания педагога и товари­щей, и этюд был сделан очень артистично.

Актер, играющий зверей (что часто бывает в детских теат­рах), не скажет, что он кошка, собака или петух, но творческая фантазия поможет ему поставить себя в предлагаемые обстоя­тельства, в которые попадают собака или кошка. Для развития фантазии была предложена работа над этюдами по басням и сказкам, которые принято называть этюдами "на зерно".

На очередном групповом занятии Андрей Александрович предложил поимпровизировать на тему "Птичий двор". Картина складывалась любопытная: закукарекал петух, из-за кулис вышла утиная семья, гуси, на столах расположились куры, посредине площадки важно шествовал индюк. Шум, гоготанье, крики, кря­канье. Создавалось впечатление, что это настоящий птичий двор. Первоначально была поставлена задача найти "зерно" роли каж­дого обитателя. Появились интересные находки, например, се­мейство уток. Они по-настоящему хотели есть, пить, точно уло­вили походку (важно, чуть вразвалочку). Особенно непосредст­венно, с выдумкой и юмором вели себя петух и курица (А. Фатю­шин, О. Бекеш): они начали спор из-за червяка, потом подрались. Через некоторое время из другого конца "двора" появились

**Стр. 40**

гусыня и курица (С. Акимова, В. Яцкина). Контраст их комплекций (гусыня высокая, полная, курица— низкая, изящная), желание обоих покрасоваться создавали комическую ситуацию. И таких наблюдений было продемонстрировано очень много.

Только после этих набросков началась работа над компози­цией этюда, состоящего из нескольких событий. Репетировали отдельными группами. Однако через несколько репетиций ис­полнители потеряли интерес к этюду: пропала живость, импрови-тционность, новизна отношений. Тогда педагоги устроили об­щий прогон, и этюд снова зажил.

Что же произошло? Оказывается, каждый исполнитель рабо­тал с воображаемым партнером, а когда появились все исполни­тели, образовалась общая канва, на которой разворачивались все события. Исполнительница роли гусыни первоначально начинала свой выход с "возмущения", но по-настоящему возмущение ро­дилось тогда, когда она увидела свою соперницу — напомажен-I [ую и разряженную, в окружении многочисленных соседей.

**Гончаров.** Двор — это непрерывное взаимодействие всех жителей. Каждая семья — коалиция, а все вместе — шум­ный одесский двор. Надо уточнить мизансцены, обдумать реквизит, костюмы. Сейчас вы работаете в трико. Чего-то не хватает. В пластическом отношении вы достигли выра­зительности, но не хватает "лихости", "разноперья". Найди­те цветные юбки, "оперение".

На следующей репетиции костюмы, точнее сказать, какие-то характерные детали костюмов были почти у всех исполнителей. Вместе с этой переменой изменился и этюд: принял новую окра­ску, стал более выразительным. Детали костюма помогли уточ­нить внутреннее сценическое самочувствие, черты характера обитателей двора. Было предложено подумать о музыкальном оформлении этюда, подчеркнуть общую тональность и пластиче­ский рисунок. Музыка подсказала финальную мизансцену — ро­ждение нового жителя двора (С. Василевский). Курица снесла яйцо, и петух своим громким криком "кукареку" оповещает об этом весь мир. Вся пестрая братия собирается вокруг "ошалело­го" от радости петуха и поздравляет его с первенцем.

На одном из занятий была задана тема для этюдов *"Наш двор"* или *"Наш дом ".* Эта тема была предложена не случайно, Гончаров

**Стр. 41**

ставил здесь задачу направить внимание учащихся на то, что они хорошо знали, что будило индивидуальное воображение каждого из них. Студент из Одессы показал этюд о "тараканах".

Во дворе дома празднуют свадьбу. Все уже "поднаб­рались": кто-то пьет, несколько пар танцуют танго, жених и невеста вошли в дом, поцеловались без надоевших кри-

ков "Горько-горько!!!". Постепенно все расходятся. Из не­скольких подъездов выползают тараканы, принюхиваются, работают усиками-хоботками (ими служат шевелящиеся пальцы рук), стоят на стороже. Первым подползает к столу таракан-разведчик. Разведал обстановку, сунул пальцы в рот, свистнул, позвал остальных. Гуськом друг за другом приползают тараканы — впереди черный, за ним белый (жених и невеста), потом все остальные. Неподалеку стоит таракан-охранник, охраняет "покой" остальных. Начинает­ся "свадьба", но уже тараканья. Едят, шуршат лапками. Один из тараканов влезает в патефон, звучит музыка. "Же­них с невестой" начинают танцевать, потом к ним присое­диняются остальные. Натанцевавшись, все подходят к сто­лу, начинают пить содержимое стаканов, напиваются, бе­гают друг за другом по кругу, затем падают ножками вверх. Музыка продолжает играть танго. Гости собираются к столу, видят скопление огромного количества тараканов на улице — все столбенеют "от ужаса".

Когда педагоги спросили студента: "Разве могут тараканы гулять таким "косяком" во дворе дома?" — он ответил: "У нас в Одессе есть в домах не только тараканы, но и крысы, и мыши. Но этюд-то не об этом, а о том, что мы сами порой бываем обывате­лями-тараканами, хвастаемся друг перед другом умением "погу­лять", устроить "праздник", "свадьбу", сделать подарок детям за чужой счет".

Это сопоставление педагоги сочли интересным, но пореко­мендовали для целостности замысла уточнить экспозицию этю­да, отказаться от параллелизма, показа двух свадеб. Пусть все будет подчинено одной "тараканьей свадьбе". Эта аллегория будет и так понятна. После разбора и доработки этюд стал ла­коничнее, проще и точнее. Место действия было перенесено в квартиру одинокой женщины, которая часто бывает в команди­ровках.

**Стр. 42**

В окончательном варианте этюд имел другое начало: женщина собирается в кино (только что ее пригласили по телефону). Она одевается, поправляет прическу перед трюмо, душится. В спешке забывает закрыть флакон с ду­хами. Выключает свет, закрывает за собой дверь. Слышны удаляющиеся шаги. Из разных щелей (из-за дверей, зана­весок, кровати, столов) появляются усики-щупальцы (дви­гающиеся пальцы рук). Выползает таракан, осматривает все вокруг, свистит. Выползают еще три таракана, обсле­дуют углы, стол, ищут что-нибудь съестное, находят и едят. Из-под одной двери выползает большой черный та­ракан (одетый в черное трико), из-под другой — белый (это девушка в белом трико). Черный таракан подползает к пузырьку с духами — это "Шанель" (маленький пузырек в темноте подменили на четырехлитровую бутыль), начина­ет нюхать. Нанюхавшись, быстро пьянеет, закусывает. По­сылает одного из тараканов обследовать проигрыватель, тот, нажав кнопку, отскакивает в сторону— заиграла му­зыка. Вожак предлагает сыграть свадьбу — скрепить союз между черным и белым тараканами (на голову самки наде­вают нечто вроде венка, а черному прицепляют галстук-бабочку). Идет процедура поздравления. Под музыку все подходят к столу, начинают нюхать "Шанель" из большой бутылки, едят, а музыка звучит все громче и громче. Не­веста и жених танцуют свадебный танец, затем садятся на диван, целуются. Две другие пары, нанюхавшись духов, продолжают танцевать, слабеют, падают на пол. Вожак свисает прямо со стола, прислушивается, услышав шаги, делает попытку свистнуть, но свист не получается. Входит хозяйка дома, включает свет, застывает от изумления — при вспышке света тараканы начинают бегать по кругу. Затем, увидев женщину, разбегаются по углам. Женщина берет пульверизатор (с дихлофосом), начинает опрыски­вать углы. Дезинфицирует всю квартиру, потом проветри­вает ее.

Этюд был интересно решен пластически. Поднята тема со­временного мещанства, выраженная через "тараканов", суету, еду "на дармовщинку". Режиссер хотел через этюд донести мысль о том, что есть люди, живущие как тараканы, за счет других, суе­тящиеся, ворующие, занятые непристойными делами. Он форму­лировал сверхзадачу этюда так: паразитизм надо вытравлять.

**Стр.43**

В этюде был раскрыт гротескный мир своеобразных эмоций, характеров, взаимоотношений, в нем были точно определены со­бытия и подробно разработана логика физического поведения исполнителей, что дало возможность увидеть интересные творче­ские находки, оценить способности занятых в нем студентов.

Почему А. А. Гончаров любил предлагать для разработки этюды, основанные не на реально-бытовых фактах? Да потому, что эти этюды, лишенные проверенных рецептов, простейших аналогий, штампов, заставляют интенсивнее работать воображе­ние, позволяют включать в работу весь психофизический аппа­рат, максимально использовать все психические и физические данные учеников. Увлекаясь творческим поиском, студенты ста­новятся собранными, внимательными при построении сюжета и драматургии этюда, заразительными в процессе репетиций и по­иска выразительных средств. Опираясь на свои жизненные на­блюдения, отобрав из собранного материала необходимые для этюда ассоциации, они бывают поразительно достоверными, иг­рая лошадей, тараканов, вещи, насекомых. Необычные предла­гаемые обстоятельства диктуют студентам свои требования в по­иске оценок, приспособлений, пристроек.

Беспредельная вера в предложенные обстоятельства рожда­ла у исполнителей неожиданный, подчас очень яркий и смелый способ поведения, создающий интересный художественный ре­зультат.

Иногда в работе над упражнениями и этюдами на развитие воображения педагоги обращались к темам, требующим актив­ных поисков "зерна" будущих событий и поведения (нокаут, ма­рионетки, клад, конвейер и т.д.). Осмысление и разработка этих тем постепенно подводили студентов к нешаблонному образному мышлению. Но случалось, ученик, получая задание, вначале те­рялся, пасовал, цеплялся за наблюдения, которые находились близко, "под рукой". Ведь так просты казались темы, данные в названии. Однако в процессе работы он начинал понимать, что этюд предполагал тонкий, подробный отбор событий, происшед­ших с человеком в жизни, и перевод их на язык художественной образности путем накопления и отбора ассоциаций.

В дневнике студентки Е. Камышанской есть запись: 'Тема "Конвейер", честно говоря, сразу не вдохновила.

**Стр. 44**

С огромным трудом я оторвалась от стандартных ассоциаций — грохочущий ста­нок, транспортер, более чем прозаическая действительность про­изводства. После долгих размышлений и проб я была вынуждена прийти, наконец, к мысли, что есть же еще конвейер взаимоотноше­ний, конвейер чувств, конвейер жизни. В результате явился сюжет этюда "Бабочка ". Схематично первый вариант выглядел так.

Звучит музыка, на сцену, которая представляет салон автобуса, входят люди, опускают монеты в кассу, берут биле­ты, кто-то передает деньги на билет с конца автобуса. Лю­ди едут с работы, озабоченные, занятые своими мыслями. На одной из остановок в салон влетает бабочка. На ней по­степенно сосредотачивается внимание всех пассажиров. Бабочка садится на окно. Девушка и молодой человек заворожено смотрят на бабочку. Возникает лирическая мело­дия. Улетая, бабочка уносит музыку. Опять заработал кон­вейер жизни. Снова суета, передача денег на билеты и т.д.

Преподавателям понравилась заявка студентки, хотя этюд выглядел схематичным. При обсуждении ее спросили, о чем она хотела сказать своим этюдом, какую сверхзадачу решала. "В по­стоянной спешке и суете мы перестаем замечать друг друга, — рассуждала студентка, — - перестаем смотреть в глаза людям, вглядываться в их лица. Мы настолько заняты собой, что пере­стаем замечать чужое горе, не видим порой чужих слез. С этого начинается самое страшное — равнодушие. Видимо, не все в мо­ем этюде удачно сделано. Мне надо понять причины того, почему этюд не получился, самой докопаться до истины. Меня "греет" тема доброты. Мы постараемся наполнить схему, показанную вам, живыми человеческими чувствами".

Работа была продолжена, постановщик и исполнители изме­нили акценты, нашли верный ключ к решению этюда. В резуль­тате он был показан на экзамене, записан на телевидении, сту­денты выступали с ним на концертных площадках города. Вот что представлял собой окончательный вариант.

Конец рабочего дня. Постепенно салон автобуса запол­няется пассажирами. Входит студентка (Е. Камышанская), сосредоточенно читает конспекты. А вот девушка (Л. Ивани-лова)локтями пробивает себе дорогу к свободному сидению. Легко забегает мужчина в очках от солнца (Б. Земцов), тя­жело ступая, идет человек (В. Александров) с огромным пакетом в руках, на цыпочках влетает девочка

**Стр. 45**

(-А. Бабичева). А вот еще, еще и еще... Все эти люди такие разные, со­вершенно безразличные друг к другу, каждый занят свои­ми мыслями. Кто-то задел кого-то— возникает ссора. Ос­тальные сосредоточенно молчат. Понятно, чужие люди, ни­кому нет дела до другого. Вдруг в салон автобуса залетает бабочка. Она мечется над головами людей, бьется в стекло, но вылететь не может. Мужчина, еще недавно крепко дер­жавший свой пакет, теперь передает его сидящей девочке, пытается помочь бабочке. Девочка широко раскрытыми гла­зами смотрит на спасителя. Студентка, оторвавшись от кон­спектов, пытается открыть окно, которое не открывается. Наконец чья-то сильная рука со скрипом открывает окошко.

Путь к свободе открыт. И все пассажиры осторожно начинают направлять бабочку к окну. Усилия пассажиров увенчались успехом — наконец бабочка на свободе. Люди смотрят вслед улетающей бабочке. Она сумела объединить их. Тонкие невидимые нити связали пассажиров. Некото­рое время все молчат, затем, как бы очнувшись, вновь по­гружаются в привычную автобусную атмосферу. Мужчина забирает у девочки свой пакет, студентка, вздохнув, начи­нает читать свой конспект... Но не могут эти люди стать друг другу "чужими". "Вы знаете..." — робко начинает один из пассажиров (И. Костолевский). И все с благодарностью откликаются на этот призыв. Беседа становится оживлен­нее. Люди вместе смеются, смотрят друг на друга и — что важно — видят друг друга... Объединение состоялось.

Обычно автор не упоминает, какое место занимает дейст­вующее лицо в общей канве пьесы, не всегда дает его внутренние монологи и не показывает физического самочувствия. Все это актер наживает сам, отбирает из своего внутреннего багажа, до­полняет образ за счет своих наблюдений, своей фантазии и твор­ческого воображения. Тренировку своей фантазии нужно начи­нать с азов, с самых простейших упражнений и этюдов, потом постепенно оттачивать, доводить до создания неповторимых об­разов, как это делали Е. Б. Вахтангов, М. А. Чехов, Л. Л. Леонидов, И. М. Москвин, М. М. Тарханов, Н. П. Хмелев.

Андрей Александрович, например, приводил такие слова И. П. Павлова: "Изучайте азы науки, прежде чем пытаться взойти на вершину. Никогда не беритесь за последующее, не усвоив предыдущего. Никогда не пытайтесь прикрыть недостатки своих знаний хотя бы и самыми смелыми догадками и гипотезами.

**Стр. 46**

Как бы не тешил своими переливами этот мыльный пузырь — он не­избежно лопнет, и ничего, кроме конфуза, у вас не останется.

Приучите себя к сдержанности и терпению. Научитесь делать черновую работу в науке. Изучайте, сопоставляйте, накопляйте псе факты.

Как не совершенно крыло птицы, оно никогда бы не смогло бы поднять ее ввысь, не опираясь на воздух. Факты — это воздух ученого. Без них вы никогда не сможете взлететь. Без них ваши теории пустые потуги.

Но, изучая, экспериментируя, наблюдая, старайтесь не оста­ваться у поверхности фактов. Пытайтесь проникнуть в тайну их возникновения. Настойчиво ищите законы, ими управляющие"1.

Все сказанное, говорил он, приложимо и к профессии режис­сера или актера.

Хотелось бы остановиться еще на одной работе, показанной

на зачете.

Этюд "Соревнование" ("Баскетболисты"). Много кра­сочных плакатов и афиш на разных языках. Идут крупные спортивные соревнования. На сценическую площадку вы­ходит юноша, в руках у него роза (А. Соловьев). Садится на скамейку. По радио идет трансляция матча: слышен свист, одобрительные возгласы, называются имена лучших спортсменов. Юноша, затаив дыхание, слушает. Подошла красивая, шикарно одетая девушка (Е. Камышанская). Прихорашивается: подкрашивает губы, поправляет при­ческу. Юноша подходит к ней, дарит цветок. Девушка кла­дет парфюмерные принадлежности в сумочку и достает из нее конфету. Отдает ее юноше взамен цветка.

Слышен крик приветствия отличившемуся баскетболи­сту. Вскоре из зала выходит сам спортсмен: стройный, вы­сокий, хорошо одетый, на плече спортивная сумка (И. Ко­столевский). Подходит к девушке, изучающе смотрит на си­дящего рядом с ней юношу, на цветок, который выглядывает из сумочки девушки. Улыбается: "Видно, болельщик". Вы­таскивает из сумки баскетбольный мяч, ставит свой авто­граф, дарит его юноше. Потом берет девушку за талию, и они уходят. Парнишка провожает их взглядом. Снимает с себя рубашку, брюки и тут же начинает заниматься спор-

**1. Павлов И. П. Поли. собр. соч.: В 5 т. Т.1. М., 1940. С.27. Станиславский К. С. Ста­тьи. Речи.**

**Беседы. Письма. М., 1953. С. 635.**

**Стр. 47**

том, чтобы быстрее вырасти. Несколько раз подтягивается на перекладине, отжимается на руках. Вытаскивает из кар­мана витамины, ест их горстями, снова подтягивается на перекладине. Подходит к мерке, измеряет свой рост. Нет, не вырос. Вытаскивает мяч, подаренный баскетболистом. Садится на скамейку, задумывается, мечтает.

Слышны неистовые крики, музыка. Как в замедленной съемке появляются четыре баскетболиста, представители разных команд (одни в белых майках, другие — в черных). Начинают играть. "Белые майки" проигрывают. Один иг­рок в белой майке получает травму, его уносят на носил­ках. Юноша начинает играть за проигрывающую команду, она стала выигрывать. Черные майки устраивают драку, чтобы сбить темп, но юноша их растаскивает. Матч закан­чивается победой "Белых маек". Юношу окружают бо­лельщики, долго качают на руках, чествуют. Выходит де­вушка, та, которая появлялась в начале этюда. Обнимает юношу, но он освобождается из ее объятий, вытаскивает из спортивной сумки конфету и отдает ей. Одевается. Подхо­дит к другой девушке, которая убирает спортивный зал, и они вместе уходят. Девушка с конфетой в руке садится на скамейку, разворачивает конфету, ест и плачет. Этюд был сделан пластически, без слов. Озвучен. Хорошо были продуманы световая и звуковая партитуры. Через простую "жизнь человеческого тела" была сформулирована очень трога­тельная мысль — зарождение первой любви, первое разочарова­ние. Строя простую логику физических действий, диктуемых со­бытием, исполнители подошли к нужному чувству, т.е. к подсоз­нанию.

К. С. Станиславский видел новый путь развития приема соз­дания "жизни человеческого духа" через создание "жизни чело­веческого тела". "Самое простое физическое действие, — писал он, — при своем реальном воплощении на сцене заставляет арти­ста создавать, по его собственным побуждениям, всевозможные вымыслы воображения, предлагаемые обстоятельства, "если бы"1. Т.е., отобранные в процессе кропотливой работы во имя сверхза­дачи, художественные открытия есть плод творческой фантазии режиссера и актеров, работающих над этюдом, отрывком или це­лым спектаклем.

**1. Станиславский К. С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. С. 635.**

**Стр. 48**

**3. Общение. Взаимодействие с партнером**

**Гончаров.** Работая над пьесой, режиссер и актеры долж­ны стремиться раскрыть индивидуальность автора, непо­вторимую жизненную правду его героев. Очень важным моментом в поиске сущности образа, в проникновении в тайники идеи автора является момент взаимодействия, т. е. общение. Общение на сцене есть волевой акт героя (персонажа), рожденный внутренней необходимостью и целесообразностью, направленный на выполнение той или иной задачи и рассчитанный на изменение поведения

партнера. Если актер понимает, что какое восприятие, какими глаза­ми смотрят и как слушают друг друга герои в пьесах М. Горького или М. Булгакова, начинаются верные оценки, верная реакция на поведение партнера, строится верное мироощущение образа, а значит, возникает и верная отдача. Правильно выстроенные на сцене восприятие и отдача рас­крывают глубину характеров пьесы и стиль автора. И на самом деле, если правильно определены восприятие и отдача в предлагаемых обстоятельствах автора и если ху­дожественная информация в единицу времени уплотнена до максимума, образ на сцене может жить без грима, кос­тюма и машинерии. А если актер без грима и т.п. "гол", значит, неглубоко "раскопан" образ, поверхностно усвоено "зерно" пьесы и образа.

Почему Смоктуновский— князь Мышкин в "Идиоте" по­дошел вплотную к Достоевскому? Дело в том, что он пра­вильно строит восприятие окружающего мира его героем и отдает накопленную информацию объекту воздействия (партнеру). Он воспринимает весь мир таким, каким его ви­дел Достоевский. Смоктуновский играет нормального че­ловека с чистой и большой душой, попавшего в сумасшед­ший дом.

Во многих произведениях мировой литературы встречаются моменты откровенного признания героя, самообщения, разговора с самим собой. Эти мотивы душевного очищения, исповеди на самом высоком градусе человеческой неуспокоенности занимают

**Стр. 49**

большое место в трагедиях Шекспира, Шиллера, Гюго, в пьесах Л. Толстого, М. Горького, Т. Уильмса, А. Уэскера. Самообщение, или монообщение, в жизни встречается довольно часто. Воспри­нимая событие, которое бывает переломным, важным моментом в жизни, человек, как правило, идет на самоисповедь. Однако в повседневной и спокойной жизни люди не высказывают свои мысли вслух. Как бы ни были насыщены эти мысли, как бы они ни волновали человека, все равно они чаще остаются внутри, хо­тя могут и выплеснуться в поступках и внешнем поведении. В быту катарсиса может не случиться.

В классических произведениях внутренняя неуспокоенность, мучительные поиски выхода из душевного тупика иногда нахо­дят выход в монологах, т.е. в монообращении. Например, моно­лог Гамлета ("Быть или не быть..."), Ричарда III ("Коня! Полцар­ства за коня..."), Отелло (после смерти Дездемоны) и т.д.

Каждое произведение имеет свою природу общения. Ритм и краски речи, подтексты, "зоны молчания" и внутренние монологи обуславливаются стилем драматурга, характером героя, природой его темперамента и эмоциональным состоянием. Чем сложнее и противоречивее мысль, с одной стороны, и чем эмоциональнее природа образа — с другой, тем труднее процесс оформления мысли в слово, жестов — в пластику, тем сложнее строить про­цесс общения.

А. А. Гончаров считал, что в общении с самим собой, моно­общении, актер является и субъектом и объектом: то ум апелли­рует к чувствам, то чувство воздействует на разум. Они взаимо­проникают и взаимообогащаются. Работая над монологом, актер и режиссер должны, учитывая характер создаваемого образа, стремиться к поиску гармонии чувства и разума.

На сцене актеру часто приходится изображать людей дву­личных, неискренних, которые говорят одно, а думают другое. Или людей застенчивых, робких, скрывающих свою любовь и симпатии, сообщающих о своих чувствах и мыслях не прямо, не в "лоб", а как бы иносказательно. Даже у самого искреннего и правдивого человека мысли и чувства значительно сложнее, бо­гаче, противоречивее, глубже, нежели те слова, в которые он их облекает. В этом случае подтекст значительно богаче текста, ре­жиссер и актер должны это учитывать.

**Стр. 50**

Иногда пьеса требует от театра в определенный момент дей­ствия общения с несуществующим объектом (например, тень от­ца Гамлета, сказочные существа и привидения в сказках). В этих случаях мы должны обратиться за помощью к "магическому" "если бы", т.е. к своему воображению. Несуществующий объект может иметь внешний раздражитель: зрительный (световое пят­но, тень, статичная фигура, дерево, гора и т.д.), слуховой (раз­личные звуки, мелодии, запись голоса, птичьей трели и т. д.), обонятельный (различные запахи). Наше воображение делает общение с таким объектом интереснее и легче.

Именно на этюдах актер начинает понимать, что такое настоя­щее общение с партнером, что такое органическое существование на сцене в заданных автором условиях. На этюдах тренируется внимание, восприятие, воображение и практически познается об­щение. Особенно трудно выстраивать общение в "зонах молчания". Это борьба за органический процесс жизни на сцене. Иногда ак­теру кажется, отмечал Гончаров, что он попадает в фокус внимания зрителя, едва начав говорить. Но это не совсем так, ибо звук— это лишь дополнительный возбудитель. В местах вынужденного молчания герой живег акгивнее. Здесь он собирает информацию, сопоставляет факты, готовит наиболее разумный и продуктивный способ воздействия и только тогда произносит действенное сло­во. Когда актер в "зонах молчания" готовится к словесному дей­ствию по отношению к своему партнеру, его тело откидывается назад, чтобы ринуться вперед; или он пытается встать — делает не­годующий жест рукой, желая остановить партнера-собеседника; наконец, готовясь возражать ему, или наоборот, подтвердить свое согласие, актер набирает полные легкие воздуха и, перебивая парт­нера, затрачивает этот запас воздуха на первую же свою фразу. А если же ему все-таки не удается перебить партнера, то, задыхаясь от большого глотка воздуха, он выдыхает его,— это выдох отчая­ния или выдох обиды и досады, выдох негодования или активно­го несогласия. Речь идет о процессе, имеющем место при обще­нии как в жизни, так и на сцене, если актер существует органично.

У каждого человека-артиста свое "дыхание" роли, обуслов­ленное в том числе и жанром пьесы. Следовательно, каждый об­раз, данный автором в том или ином жанре, имеет свою неповто­римую природу общения.

**Стр. 51**

Иногда как сознательный художественный прием на сцене используется общение-перебив.

**Гончаров.** Понаблюдайте диалог людей в жизни: почти че­рез каждую реплику они пытаются перебить друг друга. Попытки перебить у них бывают самые разнообразные, на­чиная от грубого выкрика, жеста, кончая самым деликат­ным поступком, когда человек поддакивает, соглашается, а на самом деле пытается остановить собеседника. Изучая перебив в общении, следует помнить, что мы перебиваем партнера не только тогда, когда не согласны с ним. Иногда мы это делаем для того, чтобы дополнить сказанное каки­ми-то подробностями, чем-то существенным. В перебив входят элементы отрицания, утверждения, дополнения, со­гласия, развития мысли и т.д.

При обучении студентов педагоги курса подбирали различ­ные упражнения на общение. Вот некоторые из них, взятые из моих записей.

**Упражнение №1.** Курс разбивается на пары. По предложе­нию руководителя один из партнеров мысленно дает простейшее приказание (встать, пройтись, снять пиджак). Второй должен от­гадать, что приказано и выполнить необходимые действия.

**Упражнение №2**. Игра в волейбол разными воображаемыми мячами: футбольным, баскетбольным, воздушным шаром. Вес и размеры мячей разные. Отсюда разная скорость игры. Надо чув­ствовать вес, скорость, размер мячей, которые бросает партнер. Играют несколько пар.

**Упражнение №3.** Даются слова, вызывающие разные ассо­циации и разные размышления. Свои чувства и мысли надо об­лечь во внутренние монологи, которые затем произносятся вслух.

**Упражнение №4**. За 15 минут до начала занятий по танцу. Каждый студент находит для себя дело. Отбивается время: 10 ми­нут, 8, 5... Входит педагог: один студент поливает водой пол, второй подметает, третий у станка делает разминку и т.д. Обще­ние выстраивается без слов.

Делая разные комплексы упражнений, студенты тренирова­лись в умении найти средства, приемы, пути общения, запасались эмоциями и видениями, необходимыми для общения. При вы­полнении самого простого упражнения и этюда на общение сту-

**Стр. 52**

денты должны были пользоваться каким-либо приспособлением. "Приспособление, — - говорил К.С.Станиславский, — - один из важных приемов всякого общения, даже одиночного, так как и к себе самому и к своему душевному состоянию необходимо при­способляться, чтобы убеждать себя"'.

Студенты часто говорили, что действие без слов не будет интересно зрителям. Педагоги должны были убедить их в об­ратном: самое интересное в театре — умение артиста действо­вать во время молчания. Задача педагогов состояла не в том, чтобы ставить этюды со студентами, а в том, чтобы возбудить их фантазию, самостоятельность, инициативу, способность к им­провизации. Когда в работе неожиданно возникали импровизаци­онные моменты, в общении рождались новые, до этого не встречающиеся краски, иные "оценки" между партнерами, иные приспособления.

Раскрытие характера "на гребне" события, учил А. А. Гон­чаров, строится на "ранимости" актера-человека — он должен за­трачивать свои нервы. Его психотехника в восприятии партнера должна быть активна, а взаимодействие остро направлено в адрес события.

**Гончаров.** Вопросы восприятия, осмысления и реакции ар­тиста в адрес события в эстетике театра— один из крае­угольных камней в актерской психотехнике. Решение этих вопросов — наша цель в процессе работы над этюдами на общение и взаимодействие.

Очень хорошо должна быть продумана экспозиция этюда. В ней закладывается направление действия, идущего к ос­новному событию. Экспозиция подготавливает зрителя к восприятию дальнейшего и затем главного действия, и тщательный отбор выразительных средств в экспозиции становится крайней необходимостью.

Надо остерегаться в этюде назидания, тенденциозности, го­лого поучения. Любое назидание вызывает совершенно про­тивоположную реакцию—желание делать все наоборот. В жизни все пристройки и внутренние ходы людей рожда­ются естественно, так как нормальное желание и потреб­ность общения вызывает у человека ту или иную

**1. Станиславский К. С. Собр. соч. Т. 2. С. 282.**

**Стр. 53**

непосредственную реакцию. На сцене живые оценки, приспособле­ния и пристройки возникают только тогда, когда актерами достигнуто подлинное общение.

Часто в этюдах студенты играли представление об образах — отсутствовало собственное личное присутствие в предлагаемых обстоятельствах, не находились правильные взаимоотношения, а когда дело доходило до текста, студенты были не готовы его произнести. Происходило это оттого, что актер подчас только делает вид, что слушает, оценивает, но на самом деле механиче­ски ждет реплику для своего вступления в диалог — он "подле­жу ривает" за репликой, а не действует в зоне общения. Чтобы этого не происходило, А. А. Гончаров предлагал найти в тексте партнера как бы "предреплику", "мохнатое" слово, зацепившись за которое можно начать развитие своей мысли. Это позволит увеличить диапазон общения в предлагаемых обстоятельствах роли. Чтобы закрепить эту мысль, Андрей Александрович привел слова А. Д. Попова: "...Полезно искать какие-то технологические проблемы и приемы борьбы с бессмысленной "репликой". Один из приемов я вижу в том, чтобы " реплику", которая печатается в роли, считать второй репликой, т.е. уже фактическим сигналом к перебивке. А где же первая реплика? Обычно она где-то раньше, ее необходимо выискать самому актеру и подчеркнуть в тексте пьесы. Именно в связи с этим у Ермоловой и возникла потреб­ность иметь на руках пьесу, а не роль с бессмысленными "репли­ками"1.

На курсе было подготовлено много упражнений и этюдов, в которых студенты учились разным формам и способам общения. Общаться, как известно, можно и глазами, и жестами, и с помо­щью осязания — все наши органы чувств участвуют в установле­нии связи с окружающим миром. Жест как форма общения был применен в этюде "Рыбалка" (режиссер В. Кондратьев).

Туристы-иностранцы (Нямгава и Ичинхорло) с путе­водителем в руках подходят к реке. Там сидит рыбак (В. Кондратьев). Туристы знакомятся с ним, обращаются к нему с разными вопросами. Чтобы отделаться, рыбак дает им снаряжение, что похуже. Туристы начинают рыбачить.

**1 Проблема образа в сценическом творчестве: Материалы занятий твори, лаборато­рии н.а. СССР**

**А. Д. Попова. М, 1959. Вып.1.**

**Стр. 54**

В задачу режиссера входило установить взаимодействие партнеров, зная, что исполнителями будут русский и монголы. Этим определился выбор жанра, выразительных средств и способ

общения.

К реке вышли туристы с путеводителем. У одного громко играет транзистор. Выясняют по карте-путеводите­лю название реки. Пауза. Один из монголов щупает ин­струмент для ловли, но не знает, что это. Второй объясняет на своем монгольском языке, что это такое. Возвращается рыбак, показывает жестами, что шуметь нельзя. Человек с транзистором не понимает. Второй ему показывает: надо выключить транзистор. Турист садится близко к удочке. Рыбак гонит его. Туристы уходят. Рыбак бросает подкорм­ку, проверяет удочки, опять ставит их.

Возвращаются туристы. Рыбак спрашивает, кто они: "Улан-Батор, Сухэ-Батор!". — "Да, да!". Оказывается, мон­голы.

Рыбак предлагает закурить, те не курят. Один из тури­стов, заинтересовавшись, что в ведре, случайно его задева­ет. Ведро падает в воду. Спорят, кто его уронил. Кидают жребий. Лезть за ведром выпадает тому, кто его уронил. Он спускается с обрыва вниз. На берег летят брюки, ру­башка, майка. Находит ведро, потом начинает руками ло­вить рыбу, уплывшую из ведра. Ловить в реке рыбу рука­ми — это все равно, что доставать звезду с неба. Рыбак это видит, смеется. Наивность человека смягчает рыбака. Он дает приезжему удочку, правда, самую примитивную — просто леску с крючком. В конце этюда у рыбака нет лова, а турист на плохую удочку и плохую наживку наловил много рыбы.

Этюд получился добрый, с оттенком мягкого юмора. В нем хорошо работали все исполнители, ибо было точно выстроено действие и общение: найдены жесты, мимика, отобран именно тот текст, без которого не могло быть понятно действие. Как из­вестно, на рыбалке не положено говорить. Это усугублялось еще и невозможностью понять друг друга, поэтому все объяснения делались буквально на пальцах или палочкой на песке.

**Гончаров.** Воспитание режиссерского мышления должно происходить под давлением действия. Хочешь не хочешь, а надо делать упражнения и этюды. Такая необходимость диктуется временем, потребностью движения вперед. Это

**Стр. 55**

как на корабле, который попал в шторм: плывущих качает, "выворачивает", но никто не прыгает за борт в бушующее море. В этой посудине спасаются и плывут вперед. Этю­ды — это та "посудина", которая помогает студентам вы­плыть, делает их "пловцами".

Студенты-актеры в театральных вузах, подчеркивал А. А. Гон­чаров, должны быть хорошо подготовлены не только в плане психологической техники, но и в области внешней пластической выразительности. Искания Станиславского и Немировича-Дан­ченко, которые продолжили их ученики, А. Д. Попов, А. М. Ло­банов, М. О. Кнебель, преподававшие в театральных школах, не игнорируют вопросы физической техники и пластической куль­туры, а, наоборот, подтверждают их необходимость в процессе работы над ролью. Не случайно К. С. Станиславский ввел в своей студии занятия акробатикой: "...акробатика нужна нам не только для развития ловкости тела, но и для самых высших, кульминационных моментов душевного переживания. Когда подходишь к этим минутам, нередко пугаешься их и оттого в решительный момент пасуешь, как купальщик перед нырянием в холодную воду. Акробатика помогает вырабатывать реши­мость, а решимость очень нужна в кульминационные минуты творчества"1.

**Гончаров.** Работая над ролью, актеры должны включать в действие всю свою природу: и душу, и тело. Через "жизнь тела" мы можем познать и показать "жизнь души", так как "жизнь тела" неотрывно связана с познанием законов пси­хологии.

Мы считаем полезным работу над упражнениями на оправ­дание поз, пластическую выразительность, на координацию движений тела, занятия гимнастикой. Особенно интерес­ными бывают этюды, в которых приходится действовать от имени животных, насекомых, растений. Тогда студентам приходится изучать повадки, пластику, мир их жизни и специфику общения между собой.

Мне пришлось видеть, как на курсе А. А. Гончарова репети­ровали этюд по мотивам узбекской притчи. Этюд получил назва­ние *"Баран-провокатор".*

1 *Станиславский К. С.* Собр. соч. Т.З. С. 426.

**Стр. 56**

Студент-режиссер Т. Халиков, узбек по национальности, рас­сказывал исполнителям, в основном городским жителям, о со­держании и разведении овец. Оказывается, у этих животных осо­бенное, гуртовое, стадное общение. Отделяются они только во время окота, когда создается своя небольшая семья: матка, баран, ягнята. Баран через день-два покидает свою семью, становясь безразличным к ней. Его снова тянет к стаду. При работе над этюдом много говорилось о национальной самобытности узбеков, их образе жизни: рассматривались отдельные жесты, пластика тела, особенности приема пищи, ношения одежды, что было не­обходимо для выявления общения людей между собой и их от­ношения к животным.

Этюд начинался с тяжелой сцены: два человека (В.По­ляков, А.Василевский) загоняют овец на бойню. Овцы упираются. Люди силой заталкивают их в загон. Вожак ба­ранов (Е.Радкевич) "ухаживает" за молодой овечкой (А. Бабичева). Ее любит и молодой баран (А. Соловьев). Но она благоволит к старому. Начинается поединок. Все овцы окружают их. Выбегает баран-провокатор (В.Поляков), ко­торый должен заманить всех овец на бойню. Они упирают­ся. Баран-провокатор, по воле режиссера, угощает всех овец сочной травой и липовыми листьями, которые прино­сит из-за загородки. Словом, "играет" добродушного и гос­теприимного старожила (он служит здесь уже давно), за­воевывая доверие всего гурта. Овцы окружают его, "спра­шивают о новостях". Баран-провокатор во время угощения заманивает всех на бойню. Ему пытается помешать моло­дой барашек. Он предчувствует трагедию, хочет предот­вратить катастрофу. Но все стадо, избив его, устремляется за бараном-провокатором. Овцеводы садятся у двери на тумбочку (бревно), оформляют акт о приеме-сдаче. Появ­ляется баран-провокатор. Его хвалят, гладят, кормят тра­вой. Приемщик, осматривая сдаточные ведомости, предъ­являет гуртовщику недостачу на одну овцу, тот взамен предлагает барана-провокатора. В конце концов, провока­тор также отправляется в убойный цех.

При работе над этюдом были найдены и отобраны интерес­ные пристройки и приспособления. Все исполнители были одеты в черную униформу, что помогало им найти верную пластику, свободно и естественно вести себя в предлагаемых обстоятельст-

**Стр. 57**

вах, придуманных режиссером. Выразительная пластика, не­обычные приспособления и яркая форма были оправданы студен­тами-актерами изнутри и позволили создать на сцене художест­венную правду. Этюд через необычный ход поднимал тему пре­дательства и компромиссов.

В обыденной жизни человек находится в постоянном обще­нии-взаимодействии, а на сцене роль актера неизмеримо выше, продолжает в развитие темы А. А. Гончаров. Актер должен вы­полнять продуктивные, логические, последовательные действия и совершать поступки так, чтобы они были приняты зрительным залом.

Общаться "вообще" нельзя. Надо так нафантазировать пред­лагаемые обстоятельства, по возможности обострить их, чтобы потребность воздействия одного на другого стала крайней необ­ходимостью. Постарайтесь сочинить ситуацию, при которой вам понадобится минимум слов. Не следует подменять истинный процесс взаимного общения словоблудием. Для бессловесного общения, советует Андрей Александрович, следует находить та­кие условия, чтобы молчание было бы оправдано, а взаимоотно­шения выражались бы через деталь, смену мизансцены, взгляд, реквизит, смену ритма и т.д.

На курсе студент В. Боголепов взял для работы этюд *"Двое".* Сюжет его был прост.

Комната в общежитии. Горит свет. Поздний вечер. Посередине стол, два стула, на столе разбросаны вещи, стоит пустая посуда. Справа— кровать, слева— репро­дуктор.

В комнату входит человек (С. Яшин) Холодно — за­крывает форточку. Ищет, чего бы поесть. Согревшись, раздевается, садится за учебник, конспектирует, готовится к экзамену. Закуривает. На цыпочках входит его товарищ (В. Боголепов), подходит к столу, через голову первого ставит на стол две бутылки пива, ищет стаканы. Один ста­кан протягивает своему другу, хочет мириться. В комнате накурено, он открывает форточку. Первый продолжает ра­ботать. Тогда второй подсаживается к товарищу, листает его книгу. Тот не сдерживается, берет свой стул и отсажи­вается. Опять читает и конспектирует.

Второй решает прибрать в комнате, хотя все чисто. Берет графин с водой, веник. Брызгает на пол, особенно

**Стр. 58**

тщательно возле ног товарища, и начинает подметать. Пол подметен. Включает репродуктор. Диктор (студент, кото­рый держит репродуктор) читает: "...очищают снег, удоб­ряют поля...". Первый снимает ботинок и бросает им в ра­дио. Репродуктор падает, разбивается об пол. Хрипит. Слов не разобрать. Надо чинить. Оба парня лезут внутрь. Разобраться не могут. Стучат по репродуктору ладонью. Диктор громко: "У студентов Москвы экзаменационная пора. Успешно сдают экзамены студенты ГИТИСа". Парни смотрят друг на друга: "Починили!". Друзья помирились. Это конспективное изложение этюда дает понять, как шла работа по выстраиванию логики физического поведения и отбору поступков в адрес события *"ссора".* Цепочка физических дейст-пий, пристройки друг к другу, последовательность желаний и психологические "отливы" рисуют процесс сближения, примире­ния двух друзей. Это не непримиримые враги, а друзья. Они по-издорили, и обоим сейчас неловко. Молчание здесь оправданно. Ни один не хочет начинать разговор первым. Название этюда — "Двое" — подчеркивает необходимость примирения. Их только двое, и кто-то должен первым начать разговор, т.е. пойти на сближение. Что значит начать первому говорить? Признать себя ниновным? Тут ищутся пути особые — примирения и общения. Общение, которое происходило опосредованно (через вещи, сме­ну мизансцен, темпо-ритма, разные пристройки), переходит в прямое, непосредственное.

Сцена не терпит пустоты, бездействия. Поэтому общение на сцене должно быть непрерывным, независимо от того, обращает­ся актер со словами к партнеру или нет. Пока объект общения находится на сцене, артист не должен исключать его из поля зре­ния, из сферы взаимоотношений. Игнорирование партнера вне диалога приводит к нарушению правды происходящего на сцене, создает "пустоту" в сценическом действии.

**4. Событие. Оценка. Поступок**

Одним из ответственных моментов в работе режиссера над пьесой, ее образной сущностью и действенной основой является определение тех событий, действенных фактов или "поворот­ных узлов", из которых состоит драматическое произведение и которые образуют его фабулу. Разбирая пьесу по событиям, легче

**Стр. 59**

представить костяк будущего спектакля, уточнить главную тему и уберечься от увлечения деталями.

Еще в 30-е годы К. С. Станиславский предлагал начинать систематический анализ пьесы с определения событий или, как он говорил, действенных фактов, их последовательности и взаи­модействия. Раскрывая совместно с режиссером события, дейст­вия и поступки, актер должен невольно захватывать все более широкие пласты предлагаемых обстоятельств пьесы.

Без связанных в цепь событий не может быть драматического произведения, к какому бы жанру оно ни принадлежало. И даже в тех пьесах, где внешнее действие как бы отступает, где все под­чинено внутренней коллизии, где жизнь протекает как бы в своей естественной повседневной обыденности, необходимо выявить цепь событий, питающих чувства, мысли и устремления героев.

Начиная репетиции на сценической площадке, постановочная группа должна знать главное событие будущего спектакля. От этого зависят конфликты и атмосфера спектакля, характеристики действующих лиц и т.д. Задача первоначальных репетиций — разобраться во всех событиях, поверить в их реальность, устано­вить их логику, не отвлекаясь на мелочи, понять, в чем скрыто действие и контрдействие, т.е. на основе глубокого анализа про­изведения, его структуры, сюжетных ходов и фабулы определить драматургический конфликт.

Режиссер должен глубоко изучить всю цепь фактов, состав­ляющих сюжетную структуру пьесы, начиная от завязки и кончая развязкой. Эти действенные факты (события) образуют как бы скелет, на котором строится все произведение.

**Гончаров**. События в пьесе — это те трамплины, которые дают действию скольжение вперед. Представим себе, что в автобусе, где люди путешествуют, появляется неожиданно голова кобры. Кто-то из туристов первым замечает змею, взглядом показывает рядом сидя­щему, тот, толкнув впереди сидящего, рукой показывает на змею. Наконец, все едущие активно реагируют на заполз­шую змею. Только шофер ничего пока не замечает, он за­нят дорогой. Вдруг кто-то взвизгнул. Шофер нервно затор­мозил. Змея шлепнулась на пол автобуса. Кто-то заслонил собой ребенка, другой полез под сиденье, третий бросился

**Стр. 60**

в кабинку шофера, четвертый застыл на месте, не зная, что делать, пятый натянул на себя плащ и втянул туда голову, а шестой бросился к змее и накрыл ее курткой. Как видим, одно и то же событие действует на людей по-разному, по-разному проявляются и поступки людей. Действие людей по отношению к событию "змея в автобусе" одно — спа­стись, а поступки различны.

Поступки больше выявляют характеры, чем задачи, кото­рые ставят перед людьми события, хотя каждый поступок продиктован той или иной задачей. Поэтому так важно в ходе режиссерского анализа пьесы определить события и целенаправленные поступки персонажей в адрес событий, которые я для себя называю цепочкой физических действий или линией физического поведения1.

Событие — это активный побудитель действия. Обычно событие является поворотом действия в картине, акте, пьесе и ставит всех персонажей в условия новых взаимоотношений. Су­меть выделить действенный (событийный) костяк — важное зве­но в работе над спектаклем. И тогда свободно, как говорил К. С. Станиславский, "...по заготовленным разведкой путям направляется творческое чувство..."2. Но это только первый шаг в поиске образности.

**Гончаров.** Логика и последовательность сюжета в драма­тургии, логика и последовательность поступков в адрес со­бытий в режиссуре — важные моменты. Однако взятые са­ми по себе, в отрыве от психологии человеческих взаимо­отношений, от характеров, от мира чувств, они неизбежно становятся формальными. Важно уметь поставить себя в предлагаемые обстоятельства действующего лица и сделать его действия своими действиями. Только тогда можно до­биться "истины страстей и правдоподобия чувствований", выполнить психофизические действия, связанные с опреде­ленными событиями, выстроить непрерывную линию фи­зических действий, которая занимает огромное место в соз­дании образа.

**1Записано мной *(М. К.)* на уроках режиссуры проф. А. А. Гончарова в ГИТИСе в 1978 г.**

**2*Станиславский К. С.* Собр. соч. Т.4. С. 228.**

**Стр. 61**

Актер должен глубоко изучить и осмыслить цепочку дейст­венных факторов (событий) для того, чтобы выстроить в логиче­ский ряд порождаемые ими поступки. Но между событием и по­ступком лежит промежуточное звено — период восприятия со­бытия и выбор поступка, который был назван К. С. Стани­славским *мотивом.* Мотив включает в себя предметную и каче­ственную сторону поступка: что я делаю и почему я делаю так.

Изучая события пьесы, логику и последовательность поступ­ков героев, актер обдумывает и мотивы этих поступков.

**Гончаров.** Пьеса — комплекс отобранных драматургом со­бытий и фактов из реальной жизни. Чем важнее они на ли­нии жизни героя, тем больше требуется духовных и физи­ческих затрат от актеров. Понимая это, педагоги и студен­ты начинают работать над выявлением и выстраиванием событий еще с первого курса. Пусть события вначале эле­ментарны и просты, но они требуют от студентов тщатель­ного поиска актерских выразительных средств и проработ­ки линии действия. Работу над этюдами мы часто начинаем с наблюдения за людьми, их поведением и поступками, включаем в упражнения опыт самого студента, знакомых и близких ему людей. Познавая происшествия, мы твердо придерживаемся цели — влезть в "шкуру" того человека, с кем произошло событие, чтобы изнутри управлять поворо­тами действий. Это требует натренированности глаза, чу­тья, остроты восприятия окружающего мира. Ведь надо мгновенно запечатлеть в памяти черты поведения другого человека, угадать его профессию, его заботы, что с ним случилось и куда он спешит — это очень сложно.

Студент В. Боголепов взял для разработки этюда событие — командировка. Предлагаемые обстоятельства таковы: далекий город, канун Нового года. Гостиница. Два одноместных номера, расположенных рядом. В одном номере расположилась женщина, в другом — мужчина. Знакомых людей нет. На улице, в домах — праздник, а они одиноки. Постепенно праздничная атмосфера объединяет их, очутившихся в чужом городе без друзей и род­ных.

В этюде возникли интересные взаимоотношения людей, была хорошо выстроена линия отношения к предметам (книгам, поло-

**Стр. 62**

тенцу, несессеру, зеркалу, расческе и т.д.). Предметы заставляли вспоминать близких людей, события, связанные с приобретением этих вещей: то юбилей, то день рождения, то отца или дочь, сде­лавших подарок, и т.д. Возникала атмосфера жизни — добрая у себя дома и одиночества здесь, в чужом городе. В таких обстоя­тельствах люди тянутся к общению, бегут от одиночества.

Мужчина (В. Боголепов) берет телефонный справоч­ник гостиницы, выписывает номер, любой, какой попадает под руку, набирает. Слышны длинные гудки, но никто не подходит. Вешает трубку. Берет полотенце, мыло, выходит в коридор, направляется к умывальнику. Из номера рядом выходит женщина, тоже с полотенцем и мыльницей (С. Акимова). Глаза их встретились, задержались на не­сколько секунд. Женщина пошла в одну сторону, мужчи­на — в другую. Слышно, как моются. Выходят из душе­вой, идут навстречу друг другу. Снова глаза их встрети­лись. Молча расходятся по своим номерам. Начинают дей­ствовать синхронно. Не раздеваясь, ложатся на кровати, берут со стола журналы. Листают, читают. Садятся, вклю­чают радио. Диктор читает текст новогоднего поздравле­ния. Оба подходят к столу, берут телефонную книгу гос­тиницы, набирают номер. Слышны короткие гудки, кладут трубки. Через минуту-другую мужчина снова набирает номер, слышны длинные гудки. Женщина подходит к те­лефону: "Слушаю".

Мужчина молчит. Потом кладет трубку, вытаскивает из портфеля бутылку шампанского и пакет с яблоками. Надев пиджак, выходит в коридор, стучит в соседний но­мер. Входит. В это время начинают бить куранты. Женщи­на достает стаканы, мужчина открывает бутылку шампан­ского, поздравляют друг друга с Новым годом.

В этюде была подробно разработана линия физического по­ведения по поводу события "командировка". Физическое поведе­ние исполнителей выразило внутреннюю суть жизни людей. Бы­ли хорошо отобраны детали и приспособления, работающие на событие. Разбирая этюд, А. А. Гончаров обратил внимание на то, что работа над событием — есть этап работы над человеческим характером. Ибо нет события вне характеров людей, на которых так или иначе они воздействуют. Со сменой события меняется поведение человека, меняется темпо-ритм его жизни.

**Стр. 63**

Отвечая на вопрос учеников, где собирать материал, Андрей Александрович привел слова К. С. Станиславского: "Пусть каж­дый добывает эту внешнюю характерность из себя, от других, из реальной и воображаемой жизни, по интуиции или из наблюде­ний над самим собой или другими, из житейского опыта, от зна­комых, из картин, гравюр, рисунков, книг, повестей, романов или от простого случая — все равно. Только при всех этих внешних исканиях не теряйте внутренне самого себя"1. Иными словами, в каком бы событии актер ни действовал, он должен всегда идти от самого себя, тормошить свое "Я", показывать выразительность и красоту своей души и своего тела.

**Гончаров.** При всех условиях и способах сценического во­площения хозяином и царем является человек. Если не бу­дет живого человека — не состоится и театр. Нас интересуют его мысли, искания, чувства, поступки, а также внешние их проявления. Весь комплекс человече­ских проявлений лучше всего может выразиться в экстре­мальных событиях.

Над этюдом "Голодовка" работал студент из Кипра М. Шапанис. В эту работу он вложил свои наблюдения, получен­ные во время правления "черных" полковников в Греции (вторая половина 60-х годов).

Тюремная камера. Два стола. На одном — миска с едой. На двух топчанах лежат люди. Один встает, подходит к столу. Поднимает крышку, которой накрыта еда. Второй все время наблюдает за ним. Первый берет миску, подходит к ведру, которое стоит у задней стены, и бросает пищу вместе с миской в ведро. Услышав шум, тюремщик (В.Алек­сандров) вытаскивает из кармана ключи, звеня ими, откры­вает засов. Входит, осматривает камеру. Замечает, что мис­ка выброшена в ведро. Качает головой, ставит на стол но­вую миску с едой. Заключенные даже не смотрят на него. Тогда тюремщик берет из миски кусок и протягивает за­ключенному, но тот выбивает пищу у него из рук. Тюрем­щик рукой вытирает губы, ставит миску на пол и бьет за­ключенного по лицу. Тот падает на пол. С топчана встает второй заключенный (И. Костолевский). Тюремщик пятит­ся: их двое, могут и поколотить. Дребезжа, открывается и

**1. Станиславский К. С. Собр. соч. Т.З. С. 205.**

**Стр. 64**

закрывается засов. Тюремщик уходит. Вслед ему несется греческая революционная песня. Ее припев подхватывают люди, находящиеся на другой сценической площадке. Все встают, делают руки замком, изображая решетку тюрьмы, и продолжают петь. Вся тюрьма подхватывает революци­онную песню. Маленькая победа. Один из заключенных берет мел, подходит к стене и ставит рядом с тремя черта­ми еще одну, четвертую. Итак, голодовка длится четыре дня. Борьба продолжается.

**Гончаров.** Время от времени говорят, что театру не хватает театральности. Но мне кажется, театру не хватает подлин­ной обнаженности чувств, исповедальное™, умения жить на сцене через конкретные вещи. Недавно в Париже я ви­дел постановку чеховской пьесы "Дядя Ваня". На сцене -настоящий бревенчатый дом, пыхтит самовар, едят по-настоящему настоящие люди, и зритель идет в этот театр посмотреть живые, реальные вещи, реальную жизнь лю­дей. Разговоры о конкретном в конкретных предлагаемых обстоятельствах, которые ведут подлинные, живые лю­ди, — вот то наиболее ценное, чего не хватает нам сегодня в театре1.

Поиск логики физического поведения, точное выстраивание цепочки действия в адрес событий — трудный процесс творчест­ва. Отбор выразительных средств артиста зиждется на простом требовании — каким образом в процессе работы над ролью оста­вить "Я" человека, т.е. процедуру движения от "Я" к образу или от образа к "Я". Самое важное в сегодняшнем театре— сохра­нить свою личность в предлагаемых обстоятельствах пьесы. А для этого артист должен быть глубоким, всесторонне одаренным и воспитанным человеком: "Под воспитанностью актера я пони­маю не только конгломерат внешних манер, шлифовку ловкости и красоты движений, которые могут быть выработаны тренингом и муштрой, — пишет К. С. Станиславский, — но двойную *парал­лельно развивающуюся силу человека,* результат внутренней и внешней культуры, который создает *из него самобытное суще­ство"2* (выделено мной. — *М. К.).*

**1.Записано мной *(М. К.)* на уроках режиссуры проф. А. А. Гончарова в ГИТИСе в 1986 г.**

**2.*Станиславский К. С.* Речи. Статьи. Беседы. Письма. С. 41.**

**Стр. 65**

Режиссер должен заниматься изучением данных актера, вы­явлением его *"Я",* а не собственным самовыявлением. Полное использование в работе над образом человеческого "Я" арти­ста — это то, ради чего зритель ходит в театр.

**5. Сценическое отношение. Физическое самочувствие**

Когда идет процесс перевоплощения актера в образ, вообра­жение переводит его восприятие из повседневного, бытового в плоскость творчества. Это выражается, прежде всего, в перемене отношений к объектам. Сценическое отношение зависит от вни­мания, воображения, наблюдательности, фантазии. К. С. Стани­славский писал: "Нужно уметь перерождать объект, а за ним и самое внимание из холодного — интеллектуального, рассудочно­го — в теплое, согретое, *чувственное.* Эта терминология принята в нашем актерском жаргоне"1.

Мы можем сказать, что поведение действующего лица зави­сит от его отношения к событию, к людям, к окружающей дейст­вительности. От того, насколько внимательно относится оно к событию, как реагирует на него своими поступками, мы опреде­ляем место этого события в его жизни.

**Гончаров.** Чтобы достоверно сыграть спектакль, режиссер должен правильно определить взаимоотношения дейст­вующих лиц, отношения их к объекту или субъекту дейст­вия. Актерам важно сделать эти отношения своими, целе­сообразными, логичными, чтобы действовать как можно продуктивнее. Например, два актера репетируют сцену. Оба — молодые люди, но один из них работает над образом старика. И "младший" должен относиться к нему, как к ста­рику. В "Вечно живых" молодой О. Ефремов прекрасно сыграл профессора Бородина, но "его играли" и актеры, ис­полняющие остальные роли.

"Актерам, — пишет Лобанов, — надо не только знать отно­шения персонажей, но и определять свои основные желания. Что это такое? Например, вы получили зарплату — покупаете про­дукты, платите в кассу, разговариваете со встречными, но

**1 *Станиславский К. С.* Собр. соч. Т.2. С. 122.**

**Стр. 66**

сквозное действие — не потерять сумку с деньгами"1. Образная правда достигается отбором простейших отношений и предполагает отобранный протокол поступков. В свою очередь, она строится на основе комплекса отношений. Лобанов подчеркивает: "Все отношения надо доводить до большой четкости, до большой страстности. Я не боюсь даже перебарщивания"2.

Отношение, выраженное в поступке, есть действие.

У каждого автора существует свой мир людей со своеобраз­ными поступками, мыслями, отношениями. "Существует миро­воззрение художника, автора, его позиция, выраженная в обра-чах, — пишет А. А. Гончаров, — и как бы режиссер и не настаи­вал на ином, нежели у писателя, отношении к героям, все равно авторская позиция проявится и вступит в противоречие с режис­серским стремлением"3. Робкие шаги в выстраивании "отноше­ний" студенты делают в первых же своих работах. Известно одно из упражнений, придуманных Станиславским: отношение к по­лену, как к ребенку. Константин Сергеевич советовал: "...чтобы не думать больше о полене, запеленайте вместо него *ваше маги­ческое "если бы".* При этом скажите себе: если бы внутри было не полено, а живой младенец, чтобы я стал *делать"\*.*

Вымысел помогал студентам делать физические действия мотивированными, жизненными, волнующими, т.е. через "жизнь человеческого тела" они пытались ощутить "жизнь человеческой души".

С усложнением предлагаемых обстоятельств усложняются и сценические отношения. Необходимо остановиться на несколь­ких этюдах и попытаться проследить, как выявляется человече­ское отношение на сцене.

Работая над этюдом *"Клад"* (режиссер В. Тарасенко), студен­ты и педагоги искали "многоплановые" отношения. Название •упода родилось не сразу. Вначале он был назван "Старый дом".

Двое рабочих (Б. Земцов, М. Карпушкин) входят в пустой дом, осматриваются — не осталось ли чего. Увиде­ли, что потолок расписан. Один из них говорит: "Раньше строили в стиле "барокко", а теперь в стиле "барака". Ухо-

***1. Лобанов А. М.* Документы, статьи, воспоминания. М,, 1980. С. 143-144.**

 ***2.* Там же. С. 144.**

**3.  *Гончаров А. А.* Режиссерские тетради. С 135-136.**

***4. Станиславский К. С.* Собр. соч. Т. 2. С. 400.**

**Стр. 67**

дят. В комнату входит девушка (Е. Камышанская). Рас­сматривает метки на дверном косяке. (Рос человек, метки все выше и выше...). Что-то вспомнила. Лезет под стол. За­ходят рабочие. Один из них видит девушку под столом, наклоняется, другой спрашивает: "Ты что, Семен, нашел клад?".

Просмотрев этюд, руководитель курса порекомендовал поис­кать и определить разные отношения людей к фактам, ибо смысл этюда в разном отношении к ценностям, которое следует начать разворачивать с экспозиции.

**Гончаров.** В данном этюде необходимо уточнить поиск поступков и отношений девушки и рабочих в адрес собы­тия "клад". Клад у девушки — это ее детство, оставленное в этом доме. Этюд скорее всего надо назвать "Клад". Все вы­разительные средства — актерские и режиссерские — не­обходимо нацелить на реализацию этого события. Следует сделать кое-какие исправления и уточнения. Художник не­редко уже в названии произведения дает образное осмыс­ление того, что он хочет изобразить. Например, "Над веч­ным покоем" Левитана, "Утро чиновника, получившего крест", "Завтрак аристократа", "Вдовушка" Федотова, "По­хороны крестьянина" Перова и т.д.

Без точного названия иногда трудно понять, что хочет ска­зать художник. Можно только предположить. Следова­тельно, название предполагает тщательный отбор вырази­тельных средств и главного события. Прежде чем назвать этюд или свое произведение, приходится перебрать множе­ство метафор, сравнений, гипербол, которые бы выразили главную мысль. Таким образом, образное название этю­да — первый шаг к художественной выразительности. В ходе репетиций этюд был проработан и затем показан на экзамене.

Один из участников объявляет название этюда, ухо­дит. Сцена изображает комнату, где идет ремонт-расширение. Стол, стулья, кресло, носилки, бочки. Слы­шен грохот. Что-то упало. Открывается боковая дверь. Входит девушка, а в это время сверху падают кирпичи. Подбегает сторож (В. Лийв) и отталкивает ее в сторону.

Сторож (с *криком).* Куда ты прешь? Не видишь, что ли?

**Стр. 68**

Берет объявление "Здесь работает СМУ-2" и укрепля­ет на видном месте. Собирается уходить.

Девушка. Дядя, разрешите, залезть на чердак! Сторож. Нельзя. Переборка крыши. (Уходит) Подождав, когда сторож уйдет, девушка поднимается на чердак.

Входят двое рабочих. У одного в руках лом. У друго­го — газета. Осматривают комнату. Садятся покурить.

Человек с газетой (читает). Рабочий СМУ-5 Васькин при сносе дома на улице Войкова нашел ценный клад и сдал его государству. Нашедшему выплачено 25% стоимости клада.

Человек с ломом (взял газету, просматрива­ет заметку). М-да. (Уходят.)

С чердака спускается девушка, несет граммофон. От­крывает его, заводит, ставит старую пластинку. Садится на кресло у стола. Открывает стол. Оттуда падают бумаги, кнопки, пенал. Она лезет за ним под стол. В это время воз­вращаются рабочие, подходят к столу. Девушка вылезает из-под стола, берет граммофон.

Девушка. Это мой, видите: "За хорошую учебу Ле­не К. 1965 г." (Уходит.)

Рабочий залезает под стол. Осматривает все, стучит по полу, потом идет к отверстию в стене, сует туда руку, вы­таскивает бумагу, ветошь, опилки.

Рабочий с газетой. Тыне Васькин! (Хохочет.) Каждый студент-режиссер должен думать о разработке сю­жета этюда, его композиционном построении, о содержании и главной задаче этюда. Осмысленность поведения исполнителей в событиях жизненного порядка рождает художественную правду, которая зиждется, в свою очередь, на социальной правде. Все три правды — жизненная, художественная, социальная — способны вызвать у исполнителей и зрителей узнавание.

Обратимся к этюду "Соревнование", поставленному А. Сер­геевым.

Заводской цех. Два станка. Идет соревнование тока­рей-скоростников. Стоит арбитр с секундомером. Через каждые пять минут на доске пишутся результаты, исчисля­ется процент выполнения. Детали — пальцы для рессор автомобиля. Срок соревнования — один час. Задержки при любых условиях входят в общее время соревнования.

**Стр. 69**

Через некоторое время у одного рабочего ломается ре­зец. Он спрашивает его у второго токаря, но тот отказыва­ется помочь. Первый токарь бежит в инструменталку. Ар­битр (В. Александров) идет ко второму токарю. Тот увле­чен работой. Ящик с инструментом открыт. Арбитр доста­ет оттуда запасной резец, опять кладет на место. Прибегает первый, быстро ставит резец. На доске показателей сопер­ника— 30%, а у него только 10%. Догнать трудно, но кон­чить соревнование с достоинством — дело чести. Работа спорится. Вдруг горячая стружка попадает в глаз претен­дента на победу (до этого он снял защитные очки). Его от­правляют в санчасть. Первый токарь начинает работать на двух станках. Процент выполнения он сам пишет на доске поровну, так как судья ушел проводить второго токаря в санчасть. Приходит судья, оценив результаты труда, при­стально смотрит на токаря.

Этюд делался с воображаемыми предметами, звуки были за­писаны на фонограмму. Это затрудняло задачу исполнителей: необходимо было все движения, все действия воспроизводить с точностью, со всеми подробностями, относиться к обычным предметам как к настоящим токарным станкам, резцу, рабочей тумбочке, доске показателей и т.д.

Разбирая этюд, педагог курса указал на то, что исполнители по отношению друг к другу неинициативны, пассивно восприни­мают события. В этюде не была найдена нужная "кнопка" актер­ской возбудимости, не точно оценивался факт попадания горячей стружки в глаз: для отстающего токаря вначале необходимо со­средоточиться на задаче "я догоню тебя, товарищ дорогой", но затем, видя серьезность положения соперника, принять решение работать на двух станках. Наступает переоценка ценностей. Для усиления события возможно было использовать прием импрови­зации, нужна также огромная вера в силу вымысла и не баналь­ное отношение к деталям и приспособлениям, помогающим вы­явить суть происходящего на сцене. Отношение придает дейст­вию эмоциональную окраску.

**Гончаров.** Качество эмоционального и физического дейст­вий, осуществляемых актером, зависит от отношения ис­полнителя к предлагаемым обстоятельствам пьесы. К од­ному и тому же факту различные персонажи относятся не­однозначно. Для одного событие может показаться

**Стр. 70**

незначительным, не заслуживающим внимания, а другого это же событие ставит на грань жизни и смерти. От важности со­бытия на жизненном пути зависит отношение героя к дан­ному событию и интенсивность его действий. Следова­тельно, цепь всевозможных событий — это смена различ­ных отношений (глубоких, мелких, случайных и пр.). Сме­на отношений создает путь, по которому движется сцени­ческое действие, обретающее эмоциональную окраску, т.е. такое, в котором выражается характер действующего лица и индивидуальность артиста. Следующим важным момен­том характеристики действия является физическое само­чувствие.

В репетиционной работе различают репетиционное, рабочее самочувствие, творческое, физическое самочувствие, психофизи­ческое самочувствие, синтетическое самочувствие.

*Репетиционное творческое самочувствие —* это понятие, обусловливающее

возможность любой творческой работы. Оно свидетельствует о наличии у актера и режиссера активного, со­средоточенного внимания, без которого немыслима серьезная работа. Для создания творческого самочувствия необходима со­ответствующая благоприятная обстановка. "Если по тем или дру­гим причинам репетиция оказалась непродуктивной, — говорил К. С. Станиславский, — те, кто помешал работе, вредят общей основной цели. Творить можно только в соответственной необ­ходимой обстановке, и тот, кто мешает ее созданию, совершает преступление перед искусством и обществом, которому мы слу-

жим

**Гончаров.** Творческое самочувствие связано с вопросами дисциплины и самодисциплины актера в театре. Хочется привести примеры творческого самочувствия как фактора самодисциплины и одновременно фактора, помогающего созданию верного физического самочувствия. М. И. Бабанова в спектакле "Таня", поставленном моим учителем А. М. Лобановым, как бы не успевала подгото­виться к своему выходу. Каждый раз она торопила костю­мера, раздражалась, что якобы не та кофточка, не те носки и еще что-то не то. И так бывало непременно на каждом

**1. *Станиславский К. С.* Собр. соч. Т. 3. С. 264-265.**

**Стр. 71**

спектакле. Что это? Халатность? Нет. Бабанова очень от­ветственно относилась к своему мастерству. Оказывается, Таня появляется впервые на сцене после того, как она по­бывала на прогулке в Сокольниках, заблудилась там, а по­том очень спешила к Герману. И то, что Бабанова опазды­вала, меняя каждый раз какие-то детали костюма, — это был внешний прием накопления определенного физическо­го самочувствия, чтобы ей в этом запале выбегать на сцену. Во втором акте, когда у Тани умирает сын, когда у нее уже совсем другой строй мыслей, Бабанова никогда не опазды­вала. Наоборот, она приходила за кулисы минут за пять до начала акта и все повторяла: "Почему тянут с началом?". Такие чисто внешние приемы она использовала довольно часто.

*Физическое самочувствие — -* важнейшая и выразительней­шая краска в палитре артиста, ибо "настоящее творчество актера, нахождение образа возможно только тогда, если актер посылает верную мысль тем нервам в своем существе, которые в действи­тельности вибрируют при данном физическом состоянии..."1.

Горе огца, потерявшего сына,— это глубоко эмоциональное ощущение. Мы встречаемся с ним и на сцене. В пьесе "Фронт" А. Корнейчука Горлов теряет сына Сергея. А. Дикий играл эту сцену так, что буквально "мурашки" бегали по спине. Было вид­но, что человеку зябко (он выходил в накинутой на плечи шине­ли). Но чувствовалось, что ему зябко не от холода, а от горя. Ди­кий нашел такое физическое самочувствие, которое лишило эту сцену общего штампа "горе отца".

Нельзя говорить о физическом самочувствии без осознания "второго плана" или создания "внутреннего монолога". Поиски физического самочувствия неразрывно связаны и с раскрытием сценической атмосферы. Это лишний раз свидетельствует о том, что в творческом процессе нельзя начисто изолировать ни один из слагающих его элементов.

Ярким примером точно найденного физического самочувст­вия может быть роль Егора Булычева (постановка Б. Е. Захавы), исполнителю которой надо было найти особенность поведения

**1 *Немирович-Данченко В. И.* Избранные письма // Театральное наследие. Т. 1. М., 1954. С. 245.**

**Стр. 72**

человека, испытывающего постоянную боль в печени. Чтобы по­строить физическую линию роли, определить ее "физический путь", необходимо углубиться в жизненный путь самого актёра, гак как именно из его личных переживаний, его эмоциональных накоплений рождается образ, созданный автором, т.е. происходит "отыскивание в индивидуальности актера тех чувств, мыслей, образов, картин, которые подсказываются автором пьесы"1. .

Качество, глубина физического самочувствия связаны с со­бытием и его оценкой со стороны актера. Событие не только из­меняет направление действия, но, как правило, влияет и на физи­ческое самочувствие. Необходимо верить в реальность всех со­вершающихся в пьесе событий и к каждому новому событию ис­кать свое отношение, свою субъективную оценку.

В классической литературе немало примеров, где показано физическое самочувствие героя в экстремальных условиях жизни (Раскольников после убийства старухи-процентщицы в "Престу­плении и наказании" Достоевского; Прохор после отравления Вассой Железновой мужа в пьесе "Васса Железнова" Горького; чиновники после отъезда Хлестакова и прочтения его письма почтмейстером в пьесе "Ревизор" Гоголя; Никита после убийства ребенка во "Власти тьмы" Толстого и т.д.).

У каждого человека формируются свои представления о жизни. Искусство вторично по отношению к окружающему ми­ру, но оно отражает его законы и закономерности. Иногда сце­ническое поведение и связанные с ним ощущения могут быть ярче, чем в жизни. Это потому, что артист отобрал из жизни во имя образа самое яркое, самое запоминающееся, самое значи­тельное.

**Гончаров.** Развить возможности артиста, организовать его внимание, направить и выстроить его отношение в адрес жизненного факта— вот задача нашего искусства. Акку­муляция, впитывание, вбирание жизненных явлений через актерское "Я" и выплеск этого на сцене — есть предмет ис­кусства актера.

Наше искусство предполагает мышление образами. Рани­мость предлагаемыми обстоятельствами, неповторимое восприятие и передача окружающего мира — есть процесс

**1. *Немирович-Данченко В. И.* Избранные письма. Т.1. С. 244.**

**Стр. 73**

творческий. В каждый новый день искусство предполагает быть выразительнее, чем раньше; вчерашняя образность неизбежно теряет свою способность быть выразителем идей и жизненных интересов на сцене. Поиск дополнитель­ных возможностей образной выразительности диктуется самим временем. В театр люди приходят с надеждой уви­деть новое. И театр обязан удовлетворить эту потребность аудитории. Мироощущение зрителя и театра-творца долж­ны совпадать и пронизывать искусство каждого из художников сотворцов: актера, режиссера, композитора, сцено­графа и т.д.

Однако, продолжает свою мысль Андрей Александрович, эс­тетика творчества театра должна быть выше, чем эстетика зрите­ля, пришедшего посмотреть спектакль. Искусство театра должно повести зрителей по многосложным лабиринтам художественно­го вымысла. Технология проникновения в жизнь человеческого духа сейчас другая, на другой глубине правды человеческого ду­ха, нежели в 40-е, 60-е, 70-е, 80-е годы.

**Гончаров.** Когда смотришь фильмы 40-х годов, где снима­лись лучшие актеры того времени— Хмелев, Москвин, Тарханов, видишь театральность, порой искусственность и изысканную приторность в манере подачи материала. Сей­час другая эпоха, требующая других форм выразительно­сти, другого отбора человеческого "Я" актера во имя об­раза. Сознательный подход к активизации подсознания че­ловека-артиста — главный принцип театрального искусства сегодняшнего дня. Если спектакль "опрокинут" актерами в "сегодня" зрительного зала, если вопросы жизни, затраги­вающиеся в пьесе, живут в реальном мире, то произведение интересно и театру и зрителю. Режиссер должен увидеть те вопросы, которыми человек живет и интересуется сегодня. Эстетика актерской игры должна подняться до уровня про­водника этих идей. Если зритель не получит определенное количество новой художественной информации в театре, то он спектакль смотреть не будет. Зритель — сотворец, он хочет вместе с театром участвовать в процессе создания от­ветов на вопросы, размышлять по поводу проблем, постав­ленных театром, вместе с актером-творцом.

**Стр. 74**

На курсе работа по поиску физического самочувствия начи­налась с самых простых упражнений, где физическое чувство на­ходилось на элементарном уровне. Упражнения предполагали воспоминание случаев голода, жажды, жары, холода и т.д. Одна­ко при показе упражнений выяснялось, что студенты плохо пом­нят эти чувства. Надо было проводить тренировочные уроки, тра­тить не один час на то, чтобы возбудить в студенте его дремлю­щие воспоминания, точные физические ощущения.

Студентка В. Яцкина показала упражнение *"Я голодна".* Поздний вечер. Студентка возвращается домой после целого дня занятий. Утром плохо поела и в обед тоже не успела. Дома никого нет. Открывает дверь своим ключом. Не раздеваясь, заходит на кухню, берет черствый кусок хлеба, ест. Открывает несколько кастрюль, в одной нахо­дит вчерашний суп, ставит на газовую плиту, зажигает газ. Из ящика стола берет ложку, открыв кастрюлю, помеши­вает суп, потом пробует. Суп оказался очень вкусным. Так и ест не согревшийся еще суп. Снимает с конфорки пустую горячую кастрюлю.

При показе этого упражнения было обнаружено множество ошибок. Студентка жадно ела от начала до конца, между тем, как это бывает в жизни, по мере утоления голода ритм приема пищи меняется. Постепенно просыпается вкусовое ощущение, парализованное голодом. И если вначале человек "хватает", что попадется, то по мере насыщения он начинает приглядываться к еде, чувствует ее запах. У него возникает потребность в воде (чае или компоте). Об этом было сказано студентке-исполни­телю. Замечания педагогов были учтены, и на зачете этюд вызвал одобрение.

Постепенно, из урока в урок, задачи по поиску физического самочувствия все более усложнялись, увеличивалось количество исполнителей, давалось, хоть и незамысловатое, событие. Этюд *"Помощник"* (режиссер В. Боголепов).

Три перевернутых стула. К ним с тыльной стороны прибита рейка. Висят часы. Под ними объявление: "Завтра спектакль "Разгром" (он был поставлен А. А. Гончаровым в Учебном театре ГИТИСа). Ночь. На сцене двое. Один (В. Боголепов), опершись на рейку, спит. Другой — он иностранец (Бирвагин) — что-то забивает, со стуком па­дают клещи. Проснувшись от шума, первый дает другому

**Стр. 75**

задание — отмечает, как пилить нужную рейку. Но напар­ник портит материал. Приходится "старшему" пилить са­мому. Наконец, нужная рейка отпилена, но ее теперь надо прибить.

— Иди, бей, — говорит "старший" напарнику. Тот не понимает, спрашивает на своем языке (монгольском), что надо делать. Приходится показать, объяснить жестами: "Бей по гвоздю, а я подержу рейку". Напарник робко бьет. "Сильнее", — подгоняет "старший". Напарник бьет изо всех сил и ударяет товарища по пальцу. Страшная боль, палец горит. В рот, в рот надо засунуть! Ага, полегчало! Напарник растерян, ему жаль друга. Хочет пожалеть, по­мочь, но не знает как. Уходит. Приносит бинт, помогает забинтовать руку. Угощает хлебом. Напарник берет чер­теж, изучает его и начинает работать. К нему подходит по­страдавший. Опять вместе: вместе работается лучше, весе­лее и боль проходит.

В этом этюде были поставлены вопросы формы, общения, взаимодействия, создания внутреннего монолога. Использован­ные здесь внешние раздражители были связаны с внутренним физическим самочувствием (бессонная ночь, вызванная потреб­ностью закончить все приготовления — завтра премьера, а работа еще не доделана; очень хочется спать, идет борьба со сном; при физической работе организм требует подкрепления, хочется есть, но еды нет— ночь; надо вздремнуть, поэтому работа поручается неумелому помощнику).

Предлагая то или иное упражнение, А. А. Гончаров говорил, что если актер правдиво, искренне и пластично управляет своим телом, если владеет физическим самочувствием, он подходит к преддверию чувств героя.

Хочется привести еще один этюд на физическое самочувст­вие, сделанный на нашем курсе. В нем затрагиваются сложные человеческие чувства, ассоциации и мысли. Этюд назывался "Четвертыйраунд" и был подготовлен А. Фатюшиным.

Тахта, покрытая пледом, у двери стул. На нем висит скакалка. В комнату входит хмурый молодой человек, он в спортивной форме (А. Фатюшин). Бросает на тахту бок­серские перчатки. Раздевается, беспорядочно разбрасывает вещи. Идет к зеркалу. Рассматривает синяк под глазом, опухшую щеку. В зеркале видит отражение девушки

**Стр. 76**

которая неслышно вошла и остановилась у двери. Парень уг­рюмо ложится на тахту. Берет перчатки, кладет их под подбородок. Девушка (Л. Иванилова) подходит к нему. Ничего не говоря, ерошит ему волосы, ставит рядом Вань-ку-Встаньку и уходит.

Парень садится на тахту. Раскачивает игрушку, при­жимает рукой, но Ванька-Встанька опять встает. А он, боксер, не встал после нокаута! От обиды прикрывает кук­лу подушкой. Идет к столу, берет скакалку, прыгает не­сколько раз, отбрасывает скакалку. Идет в ванную комнату (слышно шумное фырканье). Снова входит девушка. Под­нимает с пола скакалку, осматривает, начинает прыгать. Входит парень, смотрит на девушку, подходит к ней, и они начинают прыгать вместе.

В этом этюде физическое самочувствие противоречивое и "многоплоскостное". Событие — поражение на ринге — соеди­нило в себе и обиду, и физическую боль, и усталость, и униже­ние, и стыд. Студент, не насилуя своих чувств, через ритм, жес­ты, внешнее поведение и приспособления пришел к определен­ной психологической наполненности. Все внешние атрибуты ста­ли своеобразным манком для вызова капризных и не всегда уло­вимых чувств из арсенала "Я" исполнителя.

Большое значение в процессе обучения и работы режиссера имеет духовное и художественное осмысление жизненного мате­риала, взятого для работы. Содержание упражнений и этюдов должно способствовать пониманию высоких задач театрального искусства в формировании духовно богатой личности. Об этом не раз напоминал Андрей Александрович.

Воспитывая студентов, педагоги курса старались привить им активное отношение к жизни, творческий подход к самому про­цессу учебы. Гончаров говорил, что, усваивая технологию и ме­тодику работы с актером, режиссер сам должен пройти весь путь обучения актера. Поэтому с первых занятий педагоги воспитыва­ли в студенте-режиссере пристальное внимание к студентам-актерам и ответственность за них.

Осуществляя практическую работу над этюдами, каждый студент-режиссер должен был приготовить доклад по теории ре­жиссуры и выступить с ним на курсе. В содержание докладов вхо­дили темы, связанные с освоением системы Станиславского, уче­ния Немировича-Данченко, по методологии работы с актерами.

**Стр. 77**

**6. Действие**

Основное требование, без которого не может существовать театр, есть *действие.* На сцене нужно действовать. На активно­сти и действии зиждется драматическое искусство. Само слово "драма" в переводе с древнегреческого означает "действие". Че­ловек, совершающий на наших глазах это действие, называется актером, т.е. действующим, играющим. Однако действие предпо­лагает не столько физическое перемещение в пространстве, сколько внутреннее движение образа. Нередко бывает наоборот: от усиленного внутреннего действия, в том числе активного вос­приятия, наступает физическая неподвижность. Движение явля­ется только одной из составных частей действия.

В каждом отрезке действия можно установить следующую закономерность:

**I. Моменту активного восприятия**, как правило, соответству­ет статичность, неподвижность. Если восприятию, т.е. активной работе мысли, предшествовало движение (перемещение в про­странстве), то с наступлением активной мысленной работы физи­ческое действие чаще всего прерывается, делается остановка, ко­торая является органической частью "зоны молчания". С оста­новкой тела не прекращается работа мысли, а наоборот, усилива­ется. В это время происходит психологический "заказ", который посылается партнеру по сцене. Идет процесс поиска мотивации действия и взаимодействия. Здесь есть моменты и наступатель­ные и оборонительные.

У каждого актера, по выражению Гончарова, есть своя "шка­ла" возможностей, свой темперамент. Степень и силу субъектив­ного темперамента актера, его эмоциональной возбудимости лег­че всего проверить в *моменты восприятия.* Вот почему процесс восприятия имеет такое огромное значение для всего творчества актера. С процессом восприятия, с накоплением эмоциональной энергии перед тем, как наступает момент трансформации этой энергии в действие, органически и теснейшим образом связаны "зоны молчания".

**2. Второй момент действия**, по мнению Андрея Александро­вича, чаще всего требует физического действия, движения, пере­мещений в пространстве и связи с различными окружающими объектами. Выбирая способ и средства действия, готовясь его

**Стр. 78**

совершить и предвидя его возможные последствия, человек стре­мится подойти к объекту или отойти от него, вооружиться, уб­рать препятствие, стать на пути движущегося партнера, спрятать­ся, влезть на дерево и т.д. Однако все эти физические действия следует считать психофизическими, вызванными внутренними побуждениями человека. Подкрепляя эту мысль, А. А. Гончаров приводил цитату из К. С. Станиславского: "В каждом физическом Действии, если оно не просто механично, а оживлено изнутри, скрыто внутреннее действие, переживание**"1.** Цепь волевых фи­зических действий вовсе не означает, что надо "закусить удила", не предполагает мышечного напряжения. Сила и мышечное на­пряжение — не одно и то же. Перемещения актера в пространст­ве предполагают максимальную мышечную свободу.

**3. Третий момент— само воздействие** на объект может тре­бовать как активного движения, так и полной статики. Если дей­ствие не сопровождается словами, то моменты его реализации со стороны субъекта выражаются в движении, пластике, через внеш­ние поступки, причем цепь этих поступков более выпукло, чем словесное действие, выявляет характер и темперамент человека. "Мы делаем физические действия, — пишет Станиславский, — объектом, материалом, на котором проявляем внутренние эмо­ции, хотения, логику, последовательность, чувство правды, веру, другие "элементы самочувствия", "Я семь". Все они развиваются на физических действиях, из которых создается линия "жизни человеческого тела"**2.** Если действие выражается через слово, то движение в нем необязательно и может быть вовсе снято.

Гончаров. В "Мещанах" Горького есть ночная сцена Нила и Тетерева. Нил признается в любви к Полине, не зная, что Тетерев сам любит ее. В сцене оба воздействуют друг на друга, хотя спокойно сидят, не шелохнувшись. Накал пре­дельный — они связаны друг с другом, слушают друг дру­га. Процесс взаимодействия, посыл и восприятие у каждого из них идет через свою судьбу, через "второй план", через психофизическое самочувствие, логику физических дейст­вий. Здесь своя природа общения, свой характер воспри­ятия. Внешне вроде ничего не происходит, а на деле

**1. Станиславский К. С. Собр. соч. Т.4. С. 327.**

**2. Станиславский К. С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. С. 634.**

**Стр. 79**

рушится последняя надежда Тетерева на спасение души. Все это выражается словами. Но вот начинается пауза. Слова исчерпали свою функцию, наступает момент их оценки и "переживания" через логику физических действий. В по­становке Г. А. Товстоногова этот момент выражен скупо и до слез трогательно. Нил (Лавров) сообщает о своей любви к Полине. Тетерев (Панков) повернул к нему голову, сделав жест, как бы отгоняющий муху. Провел рукой по шее, по­чему-то туже затянул шарф. На глаза навернулись слезы. Шутовским взмахом сбрасывает слезу. Нагнул голову. Дол­го сидит неподвижно. Нил уходит, но Тетерев не замечает этого. После большой паузы начинает хохотать над своим никому не нужным чувством.

Таким образом, схема простейшей действенной фигуры "восприятие — подготовка к действию — действие", кото­рая рассматривалась с точки зрения движения, в основном выглядит как статика (момент оценки) — динамика (реак­ция на раздражитель).

Действие — это тот "строительный" материал, из которого сооружается здание спектакля. Как нельзя сыграть музыкальное произведение без музыкальной партитуры, поясняет А. А. Гонча­ров, так нельзя без действенной партитуры организовать дейст­вие во имя сверхзадачи. Выявление действий в пьесе есть пере­вод предчувствия образа в сферу конкретных сценических задач. Наиболее сложное дело— найти непрерывную цепь действия и связать ею всех действующих лиц.

Всплеск своего воображения режиссер должен проверять действием, выстраивая костяк событий и поступков действую­щих лиц.

Увидеть за словами действие, говорит Гончаров, — задача нелегкая. Это умение приходит к режиссеру с опытом. Только проработав в театре много лет, он выучивается доставать крупи­цы действий из материала автора и выстраивать их в логический ряд. Но воспитывать это умение надо начинать со студенческой скамьи. Действие на сцене должно быть обосновано, продуктив­но, логично, целесообразно. К. С. Станиславский говорил, что "нельзя играть страсти и образы, а надо действовать под влияни­ем страстей и в образе". Следовательно, действие является -

**Стр. 80**

носителем всего того, что составляет актерскую игру, ибо в действии объединяются в одно неразрывное целое мысль, чувство, вооб­ражение и физическое поведение актера — образа.

Самое сложное в работе над спектаклем, по мнению А.А.Гончарова,— воспроизвести на сцене комплекс сложнейших психологических переживаний, огромное напряжение человече­ской мысли в развитии, в многообразии красок и нюансов. Все это, в конечном счете, оказывается, возможно реализовать через простейшую партитуру физических действий, в цепочке челове­ческих поступков. "Новое, счастливое свойство приема (метода физических действий.— *М. К.)* в том,— писал К. С. Станислав­ский,— что он, вызывая через "жизнь человеческого тела" "жизнь человеческого духа" роли, заставляет артиста переживать чувст­вования, аналогичные с чувствованиями изображаемого им лица"1. Человеческая жизнь, говорил А. А. Гончаров, состоит из мно­гих потоков. Человек в природе, мире — организация высшего порядка. Человек — самая тонкая и организованная сущность природы, мыслящая и чувствующая. Будучи существом мысля­щим и чувствующим, человек не может быть безразличным к многообразным проявлениям жизни общества и природы. Он на все реагирует, и его реакции сколь угодно разнообразны, т.е. он действует. Вобрав через свой психофизический аппарат внешние раздражители, выбрав форму реакции, человек начинает оказы­вать воздействие на различные явления жизни, на людей, с кото­рыми общается, на решение той или иной проблемы. В объектив­ной действительности все происходит само собой, иногда непро­извольно, подсознательно.

**Гончаров.** Станиславский предлагает идти к поиску под­сознания сознательным путем. Верные чувства возникают от правильно выстроенного действия. Станиславский при­ходит к выводу: "я хочу" - — пассивно, а форма "я делаю" -динамична и управляема актером. Артист свои чувства и мысли выражает через действие. Только через действие можно выстроить всю полноту жизни человека. Логика действия у каждого автора неожиданна и неповторима. По­ступки героев Достоевского не похожи на поступки персо­нажей Л. Толстого, в свою очередь, их поведение не

**1. *Станиславский К. С.* Статьи. Речи. Беседы. Письма. С. 639.**

**Стр. 81**

похоже на поведение героев Горького или Чехова. Режиссер должен выявить действенную пружину произведения, ощу­тить движение драматического конфликта и реализовать его через выразительные средства актера и театра, в кото­ром высшая форма движения есть развитие мысли. Каждая пьеса имеет свою действенную логику: режиссеру надо уметь видеть за строками авторского творения пружину движения мысли и действия. В. Г. Белинский писал: "Драма со­стоит не в одном разговоре, а в живом действии разговариваю­щих одного на другого. Если, например, двое спорят о каком-нибудь предмете, тут нет не только драмы, но и драматургиче­ского элемента; но когда спорщики, желая приобрести друг над другом поверхность, стараются затронуть друг в друге какие-нибудь стороны характера или задеть за слабые струны души, и когда через это в споре выказываются их характеры, а конец спо­ра становит их в новые отношения друг к другу, — это уже сво­его рода драма"1.

Однако часто пьесы, особенно молодых драматургов, состоят из одной только "говорильни", другие авторы, наоборот, создают пьесы из "нагромождения событий": не успевает персонаж со­вершить один поступок, как попадает уже в следующее происше­ствие. В данном случае — это две крайности: как нагромождение слов, так и нагромождение внешних событий делают произведе­ние неправдоподобным и малохудожественным.

Задача режиссера, продолжает А. А. Гончаров, состоит в том, чтобы "вбить" в словесную ткань "сваи" событий. И чем крепче эти "сваи", тем легче будет потом: в работе с художником, ком­позитором и, главное, с артистами.

Чтобы правильно выстроить действие, необходимо разо­браться в "ворохе" предлагаемых обстоятельств. Гончаров услов­но разделяет их на три круга:

1. *Малый круг*— предлагаемые обстоятельства одной сцены. Это одно событие, один действенный факт, определяющий пове­дение героев пьесы.

2. *Средний круг* предлагаемых обстоятельств определяет сквозное действие пьесы, выражает действие и контрдействие, т.е. осуществляет реализацию конфликта. Сюда входит главное

**1 *Белинский В. Г.* Собр. соч. М., 1948. Т.2. С. 61.**

**Стр. 82**

событие пьесы и основные события актов. Средний круг служит ориентиром для правильного построения действий малого круга. I 'лавное положение системы К. С. Станиславского — - выявить, вытащить, раскрыть конфликт произведения автора, без которого нет драмы.

3. *Большой круг* предлагаемых обстоятельств — это, прежде исего, сама пьеса с ее перипетиями, языком, эпохой, в которой живут герои, круг друзей и врагов автора, это образ его мыслей, большой круг предлагаемых обстоятельств выражает пафос авто­ра, его страстное стремление (темперамент), гражданскую на­правленность и помогает режиссеру выстраивать сверхзадачу спектакля.

В лучших пьесах всегда скупо, четко и строго строится собы­тийный каркас. Переход от одного события к другому продуман и логичен, зиждется на оценке персонажей. Оценка может быть мгновенной или длительной, в зависимости от важности события для данного персонажа. Его жизнь — цепь событий, оценок, дей­ствий, поединков. Существо метода физических действий заклю­чается в том, что каждая минута, каждая секунда сценического действия есть беспрерывный поединок. Режиссеру нужно пом­нить о том, что не существует сценической жизни вне конфликта. Верно построенная оценка помогает глубже познать и первое, и следующие за ним события.

Переход к новому событию возможен только тогда, когда все шементы оценки старого исчерпаны. Надо отметить, что у актера оценки возникают и реализуются мгновенно, чаще всего, если роль хорошо проработана, невозможно увидеть "швы", соеди­няющие события, цепь, связывающую одно действие с другим.

**Гончаров.** Что же такое сценическое действие? Это психо­логический акт человеческого поведения, возникающий в противоречивой борьбе в предлагаемых обстоятельствах и направленный на достижение цели.

Опираясь на действие, актер, по словам К. С. Станиславс­кого, отбирает из своей собственной души "живой внут­ренний материал, аналогичный с ролью. Этот материал — единственный подходящий для создания живой души изо­бражаемого человека"1.

**1 *Станиславский К. С.* Статьи. Речи. Беседы. Письма. С. 638.**

**Стр. 83**

Предметом искусства актера в процессе создания художест­венного образа является конкретно-чувственное познание мира. Способность к восприятию этого мира зависит от жизненного опыта, эрудиции, силы восприятия артиста. В этом отношении второй семестр обучения для Гончарова являлся решающим. В этот период, по его мнению, окончательно определяется индиви­дуальность студента, его профессиональная пригодность или же, наоборот, "недееспособность". Следующая важная задача, кото­рая решалась во втором семестре, — выстраивание внутреннего монолога в адрес событий.

В этюдах активнее должны проявляться творческие грани личности будущего режиссера. Андрей Александрович требовал, чтобы, работая над этюдами на событие, режиссеры на листе бу­маги фиксировали цепочку физических действий исполнителей. Это должен быть подробный протокол физического поведения, вызванного событием, сценарий этюда, который предусматривает логику событий и партитуру поведения исполнителей. (Способ­ность мыслить действенными категориями и отбирать действия в адрес событий — - главное в работе режиссера.) В этой связи А. А. Гончаров настоятельно призывал студентов прочитать раз­дел "Композиция" из книг В. Г. Сахновского "Мысли о режиссу­ре" и "Режиссура и методика ее преподавания", познакомиться с материалами С. М. Эйзенштейна, касающимися композиции фильма, мизансцены, сценария.

Очень важной в этот период он считал работу над этюдами, возникающими как ассоциации на тему того или иного рассказа. Хочется остановиться на этюде *"Артист цирка",* поставленном по газетному очерку режиссером В. Тарасенко.

Рабочие в цирковой униформе ставят выгородку, двое рабочих возятся с ящиком. На ящике надписи: "Не канто­вать", "В Иркутск". Выгородка: слева— диван, справа, ближе к авансцене — круглый стол, кресло. У дивана — тумбочка, на ней телефон. Один из рабочих объявляет этюд "Цирк". Зазвонил телефон. Рабочий снимает трубку: "Здравствуйте... Он будет позже. Хорошо, передам, что звонила жена. *(Уходит.)*

Выходит репортер (С. Яшин). Говорит по микрофону со звукооператором, находящемся на улице в машине с аппаратурой. Просит дать настрой, считает. Все в порядке.

**Стр. 84**

Репортер *(записывает шапку).* Радиостанция "Юность" в гостях у самого веселого в мире человека — клоуна Владимира. Где только не побывал Володя: в Ар­гентине и Тбилиси, в Кустанае и Польше, в Воркуте и Ал­жире. И везде его смех, юмор и неистощимая фантазия приносили людям радость. Итак, вот наш любимец.

Шапка записана, репортер просит оператора быть на­чеку.

Входит усталый клоун (В. Гарасенко). Репортер здо­ровается с ним. Клоун просит прощения, берет полотенце и идет мыться. На ходу дает разные указания помощникам. Помылся, возвращается к себе.

К л о у н. Я вас слушаю.

Репортер. Володя! Вы позволите мне вас так на­зывать? Расскажите, пожалуйста, о природе вашего смеха.

Вбегает музыкальный эксцентрик (Б. Земцов) с песен­кой, играет и поет.

Музыкант. Ей-ей умру, ей-ей умру, ей-ей умру от смеха потеха, потеха.

К л о у н. Не пойдет. Подумайте еще.

Музыкант уходит. Вбегает гимнаст (А. Соловьев), по­казывает ему колесо. Клоун обещает помочь, если завтра гимнаст придет на манеж в шесть часов. Репортеру никак не удается продолжить разговор. Входят артисты в костю­мах клоунов (Л. Иванилова, И. Костолевский), музыкант.

Музыкант. Мы придумали новую репризу. *(Са­дится за инструмент.)*

Клоуны. Бьют часы, расставаться пора...

После репризы один из клоунов смеется от души, да­же всхлипывает, у него дрожат плечи. Потом внезапно за­молкает. Все уходят, кроме клоуна и репортера. Гаснет свет. Телефонный звонок. Клоун берет трубку. Звонит жена.

Клоун. Нет, не могу приехать, извини. Через час по­езд отходит. До свидания. *(Крепортеру)* Женат?

Репортер. Нет.

К л о у н. Не женись. *(Уходит.)*

Разбирая этот этюд, А. А. Гончаров подчеркивал, что перевод литературного произведения на язык выразительных средств те­атра — многосложное дело. Надо уметь находить в произведении события, "трамплины" для направления действий персонажей. Работая над этюдом, исполнители должны помнить, что чувства играть нельзя, что к чувству актер идет через действие, т. е. -

**Стр. 85**

чувства — результат действия. Чувства — любовь, ревность, муки, радость, жалость, говорил он, можно выявить, отыскать в себе через определенные физические действия. "Занятые своим бли­жайшим физическим действием, мы не думаем и даже не ведаем о сложном внутреннем процессе анализа, который естественно и незаметно совершается внутри нас"1.

**Гончаров.** Законы выстраивания физического действия имеют колоссальное значение. Следование этим законам дает возможность подобраться к правдоподобию чувств. В этюде "Цирк" исполнители следовали этим требованиям и создали поэтический рассказ о трудовых буднях, огорчени­ях и радостях артистического труда.

При работе над этюдом все проявления чувств исполните­лей были направлены на выявление человеческого "Я" во имя его темы и идеи.

Способность возбудить в себе нужные чувства — есть про­цесс перевоплощения. В упражнении это состояние необходимо сохранять пять минут, в этюде — десять-пятнадцать, в спектак­ле — два-три часа.

Итак, актер призван не играть на сцене чувства, не выжимать их из себя, а накапливать в процессе действия.

А. А. Гончаров условно выделял три вида действий:

а) физическое (движение актера в пространстве и во времени);

б) словесное (передача движения мысли через слово);

в) мысленное (передача движения мысли через внутреннюю речь, внутренний монолог, рождающийся в "зонах молчания").

О физическом действии немало говорилось на уроках перво­го курса, о законах словесного действия было сказано более под­робно, когда приступили к работе над авторским произведением на втором курсе. Сейчас несколько слов о внутреннем монологе и этюдах на оглашенный поток сознания.

**7. Внутренний монолог. Оглашенный поток сознания**

**Гончаров.** Спектакль — это река, несущая свои воды в мо­ре то быстрее, то медленнее.

**1 *Станиславский К. С.* Статьи. Речи. Беседы. Письма. С. 655.**

**Стр. 86**

Но она никогда не останавливает свое течение. Жизнь на сцене не прерывается и в пау­зах. В паузах есть моменты оборонительные и наступатель­ные: ненавидеть — любить, презирать — прощать, выго­нять — приглашать и т.д. Например, Горацио в "Гамлете" действует в течение всей пьесы, а говорит в основном толь­ко в конце (монолог из 12 строчек). Актер, исполнитель Горацио, несет огромную внутреннюю нагрузку, мысль его проделывает титаническую работу. Ибо в паузах Горацио живет, ведя внутренний монолог и выражая свое состояние жестом, пластикой тела.

И далее, развивая эту мысль, Андрей Александрович стал го­ворить о *перебивах* в диалоге. Перебив, по его мнению, есть эле­мент внутреннего монолога. Поток мыслей актера идет от текста партнера, отталкиваясь также от его поведения. Перебив потока мыслей партнера начинается с улавливания направления этих мыслей. К этому перебиву артист готовится в своем внутреннем монологе. Этот элемент подробно описан крупнейшим русским режиссером А. Д. Поповым на примере сцены Подколесина и Кочкарева в "Женитьбе" Гоголя"1.

Различны ли внутренний монолог и внутренняя речь? Человек так или иначе формирует внутренний монолог, в процессе которого мыслит. Порой это даже им не осознается. Мозг не только воспринимает раздражители и отправляет их на "верхний этаж" (в кору больших полушарий) на переработку, но и ведет аналитический процесс, резервирует поступающую ин­формацию, а затем уже обобщает.

**Гончаров.** Идя сознательно к подсознанию, мы пробужда­ем свою психофизику, т. е. строя всю цепочку физических действий, мы идем к подсознанию, будоражим свою мысль, активизируем процесс переживания.

Главный ход— сознательное построение приема, помо­гающего артисту освободиться от мышечного зажима в хо­де творческого процесса перевоплощения. Мы будим под­сознание человека и "развязываем" его собственное "Я", индивидуальность артиста для наиболее полного выраже­ния его сущности в процессе создания образа.

**1. Материалы занятий творческой лаборатории н. а. СССР А. Д. Попова. Вып. 1 .М.,**

**1959.**

**Стр. 87**

Полное согласие между сознанием и подсознанием встре­чается нечасто. Подсознание любит дремать. Оно лениво и пассивно. Задача сознания — активизировать подсознание, найти ему конкретные приемы действенной помощи. Приемы сознательного подхода к своему подсознанию дос­тупны каждому студенту-режиссеру, если на овладение ими затратить достаточное время.

В процессе обучения этому способствует такой методологи­ческий прием, как оглашенный поток внутреннего сознания, т.е. внутренние монологи, которые рождаются исполнителем по по­воду происходящего на сцене события. Тем самым дисциплини­руется органика актера для обстоятельного восприятия предла­гаемых обстоятельств в этюде, в отрывке или целой пьесе. Огла­шаемый внутренний монолог тренирует сиюминутное включение человеческого "Я", темперамента и мыслей артиста в процессе восприятия всего происходящего вокруг него, дисциплинирует его творческий аппарат.

Человек получает из жизни много всевозможной информа­ции, но не вся она облекается в словесную форму. Ум человека может сразу обработать только часть полученных извне образов, остальное остается как внутренний багаж, который может про­явиться в поступках человека. В оглашенном потоке сознания слово — суррогат мысли, оно готовит "материал" для внешней речи — действенного сценического слова. "Мысль относится к слову, как душа к телу, слово — к мысли, как тело к душе, т.е. слово есть покров, одежда, форма, выражение мысли, а мысль есть смысл, разум, значение слова"1, — писал В. Г. Белинский.

Работу над этюдами на овладение внутренним монологом Гончаров считал одним из приемов по активизации творческой инициативы учеников, их артистического чутья, тренировки их психотехники. Приведем в качестве примера несколько этюдов из практики работы курса.

Этюд *"В сетях добродетели"(режиссер* В. Боголепов). Поздний вечер. Мужчина заканчивает работу, прове­ряет чертежи. Произносит внутренний монолог: "Что сде­лать завтра? Забежать в прачечную, посетить товарища, взять второй комплект чертежей. Поесть не успею. Что?

**1. *Белинский В. Г.* Собр. соч.: В 7 т. М, 1953. Т.2. С. 579.**

**Стр.88**

Спать осталось (смотрит на часы) два часа. Разбирать по­стель нет смысла. Буду спать одетым. Сниму ботинки... Проверю кое-какие вычисления". Ложится спать. Считает. "Надо заснуть". Звонок. "Кого-то черт несет? Неужели со­сед-дипломник пришел за консультацией? Нашел время!" Встает. Открывает дверь. Входит друг в пиджаке, надетом на голое тело (В. Боголепов).

Внутренний монолог хозяина. "Вот это да. Опять принесло на мою голову. Опять поссорился со своей благоверной. Теперь к черту сон. Снова на всю ночь. Нет, так дело не пойдет. Надо положить его спать".

Друг. Курить есть?

Внутренний монолог хозяина. "Вечно стреляет. Своих сигарет никогда не носит. Жена на сигаре­ты не дает" *(Достает сигареты.)*

Внутренний монолог друга. "Хороший парень. Всегда готов помочь другому. Тепло, уютно. Не хочется никуда уходить. Хорошо, что у него нет жены: есть куда прийти в трудную минуту".

Друг. Выпить есть?

Внутренний монолог хозяина. "Ему еще и выпить подай. Денег нет и на хлеб. До получки еще да­леко".

Хозяин. К сожалению, нет. *(Пристраивается спать, отдохнуть.)*

Внутренний монолог хозяина. "Времени осталось полтора часа. Пусть сидит, лишь бы не мешал". *(Закрывает глаза. Друг берет гитару, кладет на него.)*

Внутренний монолог хозяина. "Нет, я не встану, пусть хоть лопнет, но не встану". *(Встает.)*

Друг. Сыграй нашу! *(Хозяин играет.)*

Внутренний монолог хозяина. "Вот еще и весели. Дать бы тебе гитарой по башке. Я спать хочу. Ладно, сыграю. Авось отстанет".

Хозяин. Глаза, словно небо осеннего свода.

"Зачем я научился играть на гитаре".

Но нет в этом мире огня.

"Почему не подарил гитару,

когда меня просили?.."

И давит меня это небо и гнет...

"Нужно же иметь совесть..."

 Вот так она любит меня.

**Стр. 89**

Внутренний монолог хозяина. "Почему я должен заниматься твоими семейными делами? Все, все. Ложусь".

Хозяин. Спать! Я сплю! *(Считает до пяти.)* Друг просит три рубля на еду и рубль на такси. Хозя­ин наскребает во всех карманах, под скатертью и все отда­ет. Ложится. Просит выключить свет. Друг уходит, но тут же раздается звонок.

Внутренний монолог хозяина. "Что так быстро, почему вернулся?" *(Второй звонок. Идет откры­вать.)*

Входит жена друга, а хозяин буквально обливается сле­зами. Вскоре возвращается друг: приревновал жену. Хозяин заводит будильник, берет полотенце, подушку и идет спать в ванную комнату. Супруги выясняют отношения.

Внутренний монолог хозяина. "Помог, примерил. Дал деньги. Замучился. Спать... Доброе утро". Разбирая этот этюд, Гончаров подробно остановился на тех­нологии его решения, говорил об актерской загруженности те­мой, идеей, конфликтом и о их выражении через поступки и фи­зическое самочувствие.

В этюдах на оглашенный внутренний монолог должна быть увлеченность актера образом, тогда развитие темы, предложен­ной режиссером, становится личным делом каждого участника этюда.

Внутренний монолог — это поток сознания, он идет беспре­рывно. Возникают совершенно неожиданные вещи, поскольку ритм потока сознания очень насыщенный. Непрерывный поток виденного и слышанного, проходя через "кухню" отбора, вылива­ется во внутренний монолог, который оглашается. Физические же действия не всегда совпадают с потоком сознания. В своих мыс­лях человек может быть где угодно, ехать, например, в машине или вести самолет. Поток сознания, прошедший через "кухню" отбора и превратившийся во внутренний монолог, обнажает ду­шу, раскрепощает и активизирует природу артиста.

А. А. Гончаров призывал актера проникать в "зоны" своего подсознания, изучать свое существо и все богатство своей натуры и вкладывать это в роль. Работая над внутренними монологами, отмечал он, актер должен, раскрывая себя, проникать в те неиз­веданные пространства, которые интересуют зрителя.

**Стр. 90**

Работа над оглашаемыми внутренними монологами помогши) студенту дисциплинировать себя при подготовке этюдои. Сами дисциплина, жесткий режим в работе помогут ему, как шпорил Гончаров, найти верное сценическое решение, верную худсьмч I пенную интонацию, творческое самочувствие и неожиданные не­стандартные монологи.

Особенно интересно было работать над этюдом по мошнам рассказа Ю. Нагибина *"Школа для взрослых"* (режиссер С. Яшин).

Выгородка: три стола, семь стульев, классная доска. Урок физики в вечерней школе. Учитель (В. Александров). Повторим урок. Внутренний монолог учителя. "Молчи­те. И о чем вы только думаете?" Учитель. Василевский!

Внутренний монолог Василевского. "Влип! Горю! На улице солнце. Половица скрипнула... Муха ползет...".

Учитель. Садитесь, Василевский. Внутренний монолог Василевского. "Слава Богу... Машина проехала... Часы..."

Внутренний монолог Акимовой. "Я спать хочу... Шесть... Володька чем-то занят..."

Учитель махнул рукой, медленно подходит к Боголе-пову, который на уроке физики учит Пушкина.

Внутренний монолог учителя. "И чем только занимается публика? Скучища... Поехать бы на ры­балку..."

Учитель *(берет книгу).* Не нашли другого времени? Василевский. Его Людмила Васильевна будет сегодня спрашивать.

Внутренний монолог Боголепова. "Но я другому отдана и буду век ему верна". Ну, чего тебе на­до! Нацепил очки и думаешь, что я тебе что-то скажу. Дудки! *(Поет про себя.)* "А на улице дождь, он идет днем и ночью".

Учитель. Земцов.

3 е м ц о в. Я, Владимир Викторович, к сожалению, урок не выучил.

Звонок на перемену. Все собирают тетради, книги, шумят, двигают стулья, кашляют.

**Стр. 91**

Учитель. Запишите домашнее задание. Одна из девушек (С. Акимова) поздравляет учителя: завтра День Победы. Учитель благодарит, напоминая, что праздник не дает оснований не готовить задания. Входит преподавательница литературы (Л. Иванилова). Все, по­прощавшись, уходят. Остаются учительница и ученик, ко­торый должен заниматься дополнительно. Через внутрен­ние монологи ученик начинает объясняться в любви. По­степенно он переходит к открытому тексту, объяснение продолжается. Учительница внимательно слушает молодо­го человека, идет к окну, открывает его. За окном весна, поздний вечер, слышен гомон птиц.

Этюд получился лирическим. Во внутренних монологах рас­крывалось богатство юной души, азарт молодости, а текст, про­изнесенный вслух, свидетельствовал о скучных и формальных занятиях в вечерней школе. Школа для взрослых — это школа испытания на прочность, на любовь, на мужество и смелость. Действия исполнителей были точно отобраны, выверены и вы­ражали сверхзадачу этюда— любовь надо уметь выразить и отстоять. "Действие, — пишет А. А. Гончаров, — те кирпичики, из которых складывается здание спектакля. Нельзя сыграть му­зыкальное произведение без партитуры, написанной нотами. Наша музыка— действие. Наша партитура— действенная це­почка, организация действия во имя "сверхзадачи"1. Данный те­зис полностью приемлем и в работе над этюдами на внутренний монолог.

Гончаров. Советую ежедневно начинать занятия с упраж­нений на внутренний монолог. Возьмите на вооружение се­рию упражнений "В зоопарке", где исполнители различных зверей пытаются "думать" за животных, а не копировать их внешние характерные признаки. "Думая" и действуя от ли­ца животных, исполнители могут добиться сходства с львами, жирафами, тюленями, собаками, белками, медве­дями и т.д. Ежедневные упражнения на внутренний моно­лог позволят достичь положительных результатов в освое­нии всех элементов внутренней техники актерского мастер­ства, готовить студентов к органическому переходу к сло­весному действию и авторскому слову.

**'1. *Гончаров А. А.* Режиссерские тетради. С. 175.**

**Стр. 92**

Надо отметить, что Андрей Александрович на своих уроках в ГИТИСе, в процессе репетиций спектаклей в Театре им. Вл. Маяковского, на занятиях в творческой лаборатории СТД, которой руководил, много внимания уделял внутреннему моно­логу актера, "зонам молчания" в спектакле. Он был занят поиска­ми наиболее полного духовного выявления актера, его человече­ских качеств, необходимых для образа. Он говорил, что духов­ный облик актера всегда проступает через создаваемый им образ, и режиссеру должно быть далеко не безразлично, что это за об­лик. Способность выразить себя в сценическом образе — качест­во истинно современного актера. Умение думать от лица изобра­жаемого человека и есть высшая степень перевоплощения. По мнению А. А. Гончарова, именно личность, индивидуальность, диапазон артиста играют определяющую роль в осуществлении режиссерского замысла спектакля. И здесь важное место должно быть отведено умению актера владеть технологией выстраивания внутренних монологов и "зон молчания".

Гончаров начинал заниматься внутренними монологами еще на первом курсе. В "Режиссерских тетрадях" он пишет: "Я сажаю двух студентов и даю такое предлагаемое обстоятельство: вы пе­ред микрофоном, сбоку звукооператор (девушка), микрофон включен, вы диктор и должны прочитать программу. Причем де­вушка после этого останется в студии, у нее есть еще работа, а ее партнер уезжает. У него задача не опоздать на поезд. Я заставляю студентов объясняться в любви в этих условиях и огласить внут­ренний монолог... Этюд не всегда получается в одинаковой сте­пени хорошо, в зависимости от разной одаренности людей, от разной способности к импровизации, но каждый студент сущест­вует в этих предлагаемых обстоятельствах очень активно",

**8. На подступах к автору**

В конце первого года обучения Андрей Александрович предложил работу над этюдами, основой которых являлись про­изведения живописи. Здесь перед студентами стояли более слож­ные задачи, нежели при создании этюдов, авторами которых бы­ли они сами. В произведении живописи есть свой стиль, манера

**1 *Гончаров А. А.* Режиссерские тетради. С. 175.**

**Стр. 93**

письма, композиционные приемы, колорит и, наконец, предла­гаемые обстоятельства и события, запечатленные в картине.

Режиссер и исполнитель сталкиваются с чужим замыслом. Следовательно, их цель — угадать этот замысел, ощутить темпо-ритм живописца, проникнуть в сердцевину произведения и найти там созвучие собственным мыслям и оценкам. Сквозь живопис­ный портрет надо увидеть живого человека, сквозь пейзаж — ат­мосферу природы, сквозь зафиксированную мизансцену угадать заключенное в ней событие. Ради чего художник создал картину, что побудило его написать ее? На все эти вопросы, а также на многие другие — почему ими взята именно эта картина, что они хотят сказать своим этюдом, что надо сделать для действенного прочтения избранной картины? — должны были ответить режис­сер и исполнители, создающие этюд на сюжет картины.

Придавая большое значение этой работе, А. А. Гончаров го­ворил, что механическое перенесение языка живописи на язык сцены невозможно. Замысел художника должен быть передан выразительными средствами сцены, путем создания образного сценического эквивалента. При отборе картин педагоги не огра­ничивали инициативу студентов.

Разумеется, не все одинаково увлеченно будут работать над выбранными картинами, отмечал мастер, не всем удастся про­никнуть в замысел полотна, найти образный эквивалент языку произведения живописи. Разные вкусы, разный подход к работе. Но сама попытка разгадать замысел автора, найти в художнике союзника для раскрытия волнующих тебя мыслей принесет несо­мненную пользу.

Особенно ярко схвачена была атмосфера картины Лепажа *"Деревенская любовь"*(режиссер В. Тарасенко).

Юг Франции. Летнее, солнечное утро. В лучах солнца парень и девушка, стоящие у плетня. Неподалеку куры, клюющие зерно. Парень (А. Фатюшин) ласково смотрит на девушку (А. Бабичева), стоящую возле него, гладит ее во­лосы, руки, целует. Вдали закуковала кукушка. Запел пе­тух, закудахтали куры. Воркуют голуби. Парень отходит от девушки, проходит вдоль плетня, осматривает все во­круг, заглядывает в окно дома. Быстро подходит к девуш­ке, что-то шепчет ей на ухо. Девушка отрицательно мотает головой. Парень обижается, отходит к сараю, посмотрел на

**Стр. 94**

открытую дверь. Манит девушку, она подходит, и оба вхо­дят в сарай. Закричала напуганная птица. Успокоилась.

Из дома выходит женщина (О. Бекеш) с корзиной в руках, кормит кур. Из сарая раздается тревожный птичий гомон. Женщина входит в сарай. Куры закудахтали еще громче. Из сарая, чуть не сбив с ног женщину, выскакивает парень, на ходу поправляя рубашку. Женщина вытаскивает упирающуюся девушку. Куры затихли. В тишине послы­шался пискливый голос петушка. Женщина ударяет де­вушку по щеке, сует ей в руки корзину, уходит. Накормив кур, девушка стоит, облокотившись на плетень. Задума­лась. Откуда-то выныривает паренек, подходит, робко ози­раясь. Поднимает с земли соломинку, щекочет девушке шею, за ухом. Она повернулась к нему, улыбается. Все хо­рошо. Что им угрозы матери? Они молоды, их тянет друг к другу. Целуются. Запел петух.

Любовь остановить нельзя — вот тема этюда. Это выражено точным повторением начальной мизансцены в финале этюда. В этюде, как и в картине, все солнечно, все напоено любовью, си­лой молодости, озорством. В работе не только была угадана ат­мосфера картины, но и верно передана линия поведения дейст­вующих лиц, их поступки и внутренний настрой.

Но не всегда студентам-режиссерам удается выявить суть конфликта, раскрыть содержание и замысел картины. Не всегда находится равнозначный эквивалент для отображения на сцене событий, зафиксированных художником в яркой мизансцене. Со­хранить свое "Я" и выявить замысел художника — задача нелег­кая. Самостоятельность творчества требует постоянной наблюда­тельности и сосредоточенности, свободы во взгляде на жизнь, непредвзятости и смелости. Она требует изучения самого себя.

Интересно проходила работа над этюдом *"На крылечке"* по картине Н. Тужилиной (режиссер Л. Иванилова). Несмотря на то, что студентка просмотрела массу репродукций и картин живо­писцев, ничто ее не тронуло. "Свою" картину она нашла неожи­данно, просматривая журнал "Юность". Картина привлекла не­обыкновенной лиричностью. "Сказать по правде, картина не­сколько статична, трудна для выстраивания на сцене", — охарак­теризовала ее студентка. "О чем через драматургию этой картины вы будете говорить?" — спросили ее педагоги. "Мне нравятся грустные глаза героини, они о многом говорят, в них ожидание...

**Стр. 95**

Ожидание любви, ожидание всего того, что предстоит пережить человеку, которому сейчас всего 15-16 лет. Она хочет повзрос­леть. Вы посмотрите на нее: она еще не девушка, но уже и не де­вочка. Лицо детское, а глаза взрослого человека. Я расскажу вам о ней... Угловатая фигура, наверняка она носится еще босиком по деревне, но в ней начинается перерождение. Поэтому она не по­шла в клуб, поэтому и сидит одна на крылечке. В ней началось то брожение, которое ей самой непонятно. Девочка прощается с детством. Приходит юность. Врывается в ее душу "зеленый шум".

Этюд менялся с каждым показом, рос на глазах, дозревал в совместных обсуждениях и в работе с педагогами. Варианты этой работы по отбору выразительных компонентов во имя художест­венного будущего этюда выглядели так.

*1-й показ.* На крыльце сидит зрелая девица и тренька­ет на балалайке, поджидая "зазнобушку", который "сапоги надел, начистил, а фуражку не нашел".

Решение темы было поверхностным и банальным. "Где же "зеленый шум"? — разбирали показанное педагоги. Надо попы­таться проникнуть в душу подростка и заставить исполнительни­цу смотреть на мир глазами ребенка: все вокруг стало не таким, как вчера, все неповторимо ново — и двор, и деревья, и песня, которая несется над вечерней деревней. Все-все в ее глазах и ду­ше изменило свое назначение и свою значимость.

*2-й показ.* Девочке не повезло — провалилась на смотре художественной самодеятельности. Сидит по вече­рам накрыльце, упорно трудится, репетирует свой номер на балалайке. Мать, стоящая за ее спиной, понимает настроение дочери, хочет развеять горечь первой в жизни неудачи. Де­вочка откладывает в сторону балалайку, обнимает колени, молча покачивается. Мать берет балалайку, настраивает. Заиграла, и полилась мелодия— то грустная, то веселая, то озорная. Эта музыка заполняет все пространство.

По окончании педагог делает несколько замечаний: эта рабо­та только краешком задевает девочку. Этюд получился не о ней, а о ее матери — - мудрой женщине, глубоко поэтичной натуре, знающей жизнь, разбирающейся в капризах фортуны, понимаю­щей переменчивый нрав своей дочери. Однако сама заявка любо­пытна. Если подробнее разработать логику физического

**Стр. 96**

поведения матери в адрес события — провала дочери, то получится не­плохой этюд.

Но студентка отказалась от предложения педагога: ее упорно преследовал образ девочки с "детским лицом и взрослыми груст­ными глазами": "Я поняла, что это не то. Надо выявить стремле­ние девочки к ранее не знакомым ей чувствам. Как знать, может быть, она и не узнает, что такое любовь: может быть, для этого ей понадобятся годы, а может, вся жизнь. Но она, вся такая несклад­ная, детская, ждет, ждет, ждет... Ждет большого чувства. Ждет любви, "зеленого шума".

На курсе поддержали мысль режиссера, и после основатель­ной доработки был показан окончательный вариант.

На крылечке деревенского дома, прислонившись к ко­сяку двери, сидит, приподняв голову, девочка (А. Баби­чева) в простом ситцевом платье. Задумалась. Вечер. Вда­леке звучит песня. Из погреба с кринкой молока выходит мать (Л. Иванилова). Подходит к дочери.

Мать. Пошла бы к девочкам. *(Дочь молчит.)* Ишь, как заливаются!

Мать привыкла к тому, что дочь все время где-то но­сится, домой приходит с царапинами и ссадинами. А тут вдруг что-то с ней случилось — сидит грустная. К чему бы это? Женщина проходит в дом. В открытое окно видно, как она собирает на стол. Зовет дочь ужинать. Девочка отма­хивается.

Д о ч ь. Не хочу.

Мать *(удивленно).* Да что с тобой? Подралась опять с кем? *(Выходит на крыльцо к дочери.)*

Дочь. Мам, расскажи, как ты полюбила папу. М а т ь. С чего это ты вдруг? *(Девочка молчит.)* Что за мысли тебе лезут в голову? Пошли вечерять!

Она еще считает свою дочь ребенком, рано еще де­вочке знать такие тонкости. Уходит в избу. Дочь по-прежнему неподвижно сидит на крыльце. Женщина воз­вращается, надо чем-то расшевелить дочку, развеять грусть-тоску. Быстро входит в дом и протягивает ей через окно гитару.

Мать. Сыграй что-нибудь.

Девочка нехотя подходит к окну, берет у матери гита­ру, садится на завалинку, начинает медленно, безразлично перебирать струны. Но постепенно рождается мелодия

**Стр. 97**

грустной светлой песни: "Под окошком месяц. Под окош­ком ветер". И мать вдруг начинает понимать, что дочь-то повзрослела, что уходит ее детство, что в этой девочке-сорванце рождается женщина. Она заметила, что платье у дочери отглажено, голова аккуратно причесана, а на ногах вместо рваных тапочек праздничные туфли.

Понимающе улыбается, тихо закрывает окно, выходит на улицу, садится рядом с дочерью и осторожно, как бы при­меряясь к ладу песни, пристраивается к мелодичному голосу девушки. Песня окрепла, заполнила все пространство.

"...Я и сам когда-то в праздник спозаранку

Выходил к любимой, развернув тальянку.

А теперь я милой ничего не значу.

Под чужую песню и смеюсь и плачу".

Песня затихла, будто растаяла. Мать и дочь долго молчат, думая каждая о своем...

В этом варианте этюд был допущен к экзамену и получил хо­рошую оценку кафедры.

Во втором семестре первого курса программа предполагала также работу над этюдами по мотивам или сюжету рассказа. Та­кие этюдные задания являются одним из важных звеньев в цепи приемов и средств обучения будущего режиссера. Этюд, который имеет свою литературную первооснову, предполагает извлечение сути рассказа, его темы и идеи и построение вокруг них физиче­ского поведения людей.

Студенты разрабатывали этюды на основе произведения со­временного писателя с предлагаемыми обстоятельствами, близ­кими создателю этюда. На подобном материале легче раскрыться творческому "Я" студента. Ценным литературным материалом Гончаров считал рассказы Казакова, Тендрякова, Максимова, Со­лоухина, Антонова, Шукшина, Нагибина, Казакевича, Авербах, Абрамова, Анчарова, Носова, Яковлева, Платонова, Распутина, Вампилова.

При подготовке этюда педагоги рекомендовали вначале оп­ределить действенный костяк, стержень этюда, выявить главное событие, конфликт, атмосферу, а затем назначить актеров, опре­делить их задачу, поступки, логику их физического поведения. Главное здесь, говорил Гончаров студентам, не придерживаться законов композиции самого рассказа, а "вытащить" из него

**Стр. 98**

главную мысль. Композицию этюда должен был придумать сам сту­дент-режиссер.

Следует сказать, что работа над такого рода этюдами — сложная, кропотливая, требует вдумчивости, изучения творчества автора, углубленного подхода к стилю и жанру рассказа, его язы­ку, законам построения.

**Гончаров.** Решение сценического пространства диктуется рассказом. Оно должно быть тоже образное и подчиняться замыслу рассказа автора.

Современность идей драматурга надо доказать поэтической правдой (языком) сцены. Сценический язык— действие. Механически язык литературы перевести на язык сцены невозможно, и не нужно. Схема погубит дух литературного произведения. Для режиссера очень важно определить при­роду сценизма, драматические возможности, заложенные в недрах прозы. Думается, дело инсценирования нельзя пус­кать на самотек, целиком доверяясь автору-прозаику или приглашенному со стороны литератору. Часто даже самый талантливый прозаик, превращая свою повесть или роман в пьесу, от незнания театра, приблизительной осведомленно­сти по поводу законов сцены сползает к очевидным штам­пам и в результате приносит стандартную, хрестоматийную пьесу. В театре я настаиваю на том, чтобы режиссер или завлит самым активным образом участвовали в процессе литературной работы.

Перипетии или событийный ряд надо брать из прозаического произведения и сделать стержневой основой этюда. Причем со­бытия не следует "вынимать" из рамок сюжета. Композиция же этюда может отличаться от композиции рассказа или повести. Гончарову было важно, чтобы сценический вариант нес образный строй произведения, который дорог режиссеру и созвучен совре­менности.

К художественной выразительности одни студенты шли от сознательного поиска физического поведения, помогающего про­никновению в подсознание, другие — от подсознания к поиску физического поведения человека, но так или иначе предметом искусства и тех, и других был человек. Раскрыть все своеобразие человеческой натуры — задача режиссера.

**Стр. 99**

В этюдах часто фантазия студента не подчинялась первона­чальному замыслу, уводила его далеко от идеи рассказа и от те­мы. Педагоги помогали ему вернуться к первоначальным видени­ям, заразиться первоначальным замыслом. Чаще всего студент после обсуждения признавал свою ошибку и через некоторое время перестраивал, перерабатывал этюд. Это на первых порах было очень важно. Идеи в этюдах на основе литературного произведе­ния подсказываются автором, и интонация этюда должна соот­ветствовать интонации рассказа. Надо приучать режиссера, под­черкивал Гончаров, уважать автора еще со студенческой скамьи.

Студент С. Василевский, работая над этюдом по рассказу Шукшина "Медик Володя", исказил его суть. Тема рассказа зна­кома и близка молодежи: добрые и чистые ребята хотят казаться еще лучше, интеллектуальнее, чем есть на самом деле, и в своих положительных устремлениях делают массу глупостей. А буду­щий режиссер показал в своем этюде подонка, который нагло врал, и сам процесс вранья нравился ему.

Разбирая этюд, А. А. Гончаров сказал, что хотя в его названии, *"Операция",* проявились наметки верного стилевого решения, но сама ситуация не имела никакого отношения к рассказу В. М. Шук­шина. Студенту предложили выстроить поведение действующих лиц так, чтобы было понятно, как неловко чувствуют они себя в "чужой шкуре". И чем сильнее они стремятся вырваться из дву­смысленного положения, тем больше делают ошибок. А потом от этого тяжело страдают. И хотя это еще не инсценировка рассказа, а подступы к автору, тем не менее исполнители должны "выни­мать" из рассказа его идею, настаивал Андрей Александрович.

Работа над этюдами показывает, как сложно режиссеру пере­дать свои мысли, свой замысел через актеров, обстановку, свет, музыку и шумы, выстроить все в заранее задуманный логический ряд. Научиться управлять эмоциями актеров, их чувствами, найти соответствие между разумом и чувствами—очень нелегкая задача.

Но управлять чувствами все-таки возможно: есть секретные замки, к которым, потрудившись, можно подобрать ключи. Та­ким ключом является метод физических действий, с помощью которого "природа, освободившись от опеки, выполнит то, что непосильно сознательной актерской психотехнике"1.

**1. *Станиславский К. С.* Собр. соч. Т.4. С. 342.**

**Стр. 100**

Молодежь собралась на дружеский вечер, где всем полагается быть веселыми. Но почему-то никому не весе­ло. Все смущены и зажаты. Все в общем-то хотят быть ве­селыми. Но хотеть мало, нужно внутреннее побуждение, чтобы возникла соответствующая атмосфера. Включили музыку. Начинаются рассказы, шутки, анекдоты. Некото­рым уже удается найти нужный тон, другие сидят со ску­чающим видом. Они сковывают остальных. Веселья нет. А один молодой человек принципиально не смеется. Но вот, наконец, особо удачный анекдот вызывает бурный смех. Вдохновленный рассказчик спешит "выдать" еще, его пе­ребивает другой, тоже что-то вспомнивший, включаются и остальные — все в порядке, стало шумно, создана непри­нужденная атмосфера... Знакомо вам это?

Чем же занималась молодежь в первые минуты встречи? Юноши и девушки бессознательно "заказали" себе быть веселы­ми и искали пути к этому состоянию. Им нужно было "отпереть" самих себя. Шутки, анекдоты, музыка стали ключом их психоло­гического раскрепощения, включившим, наконец, и подсознание, рождающее живые приспособления.

Рисунок роли органически связан с приспособлениями и больше всего с подсознательными. Станиславский ценил подсоз­нательные приспособления: "Как они захватывают общающихся и врезаются в память смотрящих! Их сила в неожиданности, сме­лости и дерзости"1.

Процесс творчества актера иногда похож на припоминание. Когда мы пытаемся вспомнить слово или, скажем, фамилию, мы стремимся развернуть скрытую, свернутую форму своего знания, которое живет пока в виде уверенности в знании: "Я уже пони­маю, что знаю, но еще не знаю *что* я знаю!" Между подсознани­ем и сознанием перекинут только мостик из "да — нет".

И вот начинаются повторные внутренние усилия вокруг ин­тересующего нас объекта, мы перебираем разные варианты... Сознание "раскачивает" подсознание: "Нет, не то... Ага, да-да, то

самое..."

**Гончаров.** Режиссер и актер часто как бы заглядывают в себя, вспоминают, развертывают решение, уже как будто где-то в уме хранящееся... "Раскачка" подсознания, не-

**1 *Станиславский К. С.* Собр. соч. Т.2. С. 286.**

**Стр. 101**

сколько упорных попыток— и актер начинает священно­действовать.

Если ничего не получается, надо отпустить ум, перестать думать, расслабиться, пройтись (но внутренний перебор фак­тов, событий, впечатлений и ассоциаций продолжается). И так два, пять, десять раз... Иногда воспоминания или реше­ния как бы сами собой возникают в мозгу во время паузы. Отдохни!.. Отдохни!.. Расслабь мышцы!.. Утомленный чело­век не может управлять своими эмоциями, своим психофи­зическим аппаратом — следовательно, не может творить. Здесь Андрей Александрович напомнил слова А. Д. Попова: "Активно-творческое состояние перед началом репетиций или спектакля — это, прежде всего, бодрое состояние, состояние мо­бильности, готовности на реакцию. Состояние огромной сосредо­точенности в круге тех задач, которые стоят перед актером, это состояние большой психической напряженности к объекту при полной мышечной свободе"1.

О состоянии психической напряженности, направленности при полнейшей мышечной свободе можно говорить только после большой подготовительной работы со стороны режиссера и ис­полнителей. Она должна заключаться в выявлении темы рассказа и нахождении театрального приема в ее реализации, определении основных событий, действий, поступков и приспособлений ис­полнителей, диктуемых предлагаемыми обстоятельствами новел­лы. Разрабатывая внутренние ходы этюда, студенты могут доко­паться до истины, обнаружить в рассказе тончайшие нюансы, а в себе — ту заразительность, которая поможет осветить идею авто­ра душевным теплом, обогатить нервными импульсами.

Студент-режиссер С. Яшин взял для этюда рассказ Ю. Яков­лева "Дорога". Этот этюд, получивший название *"Пять километ­ров пути",* шел двенадцать минут. Но за это время зрители узна­вали о подлинной порядочности, мнимом геройстве, о настоящих духовных ценностях.

Выгородка этюда— кафе (чайная) на полустанке. Три столика. На втором плане телефон-автомат. Холодно. Воет ветер. Появляется солдат (И. Костолевский). Идти далеко.

**1. *Попов А. Д.* Творческая встреча с молодыми актерами и режиссерами московских театров в ВТО**

**// Творческие беседы мастеров театра. Т. VII.**

**Стр. 102**

Солдат не очень торопится: надо экономить силы. Послы­шалась песня, но звук исчез в вое ветра. Опять мотив. Сол­дат оглянулся. Нет, не показалось: перед ним очень моло­дая женщина с ребенком (О, Бекеш). Она нежно прижима­ет к груди драгоценную ношу, в левой руке — кошелка с провизией. Устала. Солдат предлагает ей помощь и, не ожидая согласия, берет в руки сумку. Спрашивает, почему она одна в такую погоду, почему муж ее отпустил. Жен­щина заступается за мужа. Ребенок заплакал от холода. Женщина кутает его сильнее, но это мало помогает. Сол­дат предлагает зайти в чайную, согреть ребенка. Входят.

Зал чайной. За столом справа сидит компания, пьют водку. В глубине слева, спиной к зрителю, — рабочий, дремлет. Буфетчица хочет выгнать подгулявших ребят. Двоих выталкивает в дверь. Из-под третьего берет стул, ставит стулья вверх ножками — надо мыть пол. Убирает со стола посуду. Рассчитывается с человеком, сидящим спиной. Подходит к уснувшему, пытается разбудить. Без­надежно. Просит друзей увести его.

Солдат и женщина садятся за стол (на переднем плане). Устраиваются поудобнее. Ребенок в тепле успокаивается. Солдат снимает шапку, заказывает два чая. Буфетчица при­носит чай. Видит, что пьяный еще не ушел. Поднимает его рывком, толкает к двери, тот вырывается, идет к столику, где сидят солдат и женщина с ребенком. Дружок берет его под руку, тащит к выходу, но вдруг замечает женщину. Это же жена их бухгалтера! Пьяный, как бы протрезвев, отхо­дит в сторону. Вся компания пристально смотрит на женщи­ну, потом на солдата. (Почему гуляешь с чужой женой?). Один из этой компании, по-видимому, заводила, подходит ближе к столику, ему хочется потешиться. Солдат встает, спокойно говорит, чтоб зубоскал отошел. Тот, видя поддерж­ку своих, еще больше напирает. Солдат с силой толкает его. Вся компания ринулась на солдата. Заводила что-то ищет вокруг глазами, хватает бутылку, замахивается на солдата. Но подбегает парень, до сих пор не принимавший участия в происходящем, преграждает путь. Заводила с силой швыря­ет заступника в сторону. Не успел никто опомниться, как солдат наставляет на всех автомат, двинул затвор. Компания застыла на месте, буфетчица прячется за стойку. Кто-то спрятался под стол. Дебошир делает шаг назад, опускает руку с бутылкой, бурчит под нос, что солдат сумасшедший.

**Стр. 103**

Солдат оттеснил всех к стенке. Держа на мушке всю компанию, выходит на улицу вместе с женщиной. Компа­ния расходится по одному, оставляя скандалиста в одино­честве. Он осмотрел чайную, будто в первый раз, ставит бутылку на прилавок, без единого слова выходит.

Показанный этюд оставил у зрителей ощущение созданной исполнителями атмосферы — атмосферы добра, порядочности, заботы и тепла.

Хочется подчеркнуть, что в процессе работы текст не фикси­ровался. На репетициях он рождался импровизационно и был уточнен только в самом конце, когда в поступках исполните­лей стал улавливаться стиль рассказа. Этюд, очищенный от "от­себятины", вплотную подвел студентов к раскрытию мысли ав­тора, помог приблизиться к пониманию сути, стиля и жанра рассказа.

Следующим этапом на подступах к автору стали этюды по мотивам песен.

Музыка в драматическом театре является одним из вырази­тельных компонентов создания художественного целого. Спо­собность музыки с большой впечатляющей силой передавать тон­чайшие оттенки чувств в их развитии делает ее активным драма­тургическим фактором.

Режиссеры хорошо понимают, что мелодия, тембр, ритм и такт являются теми элементами выразительного языка, которы­ми они пользуются, выделяя, акцентируя любой момент сцени­ческого действия. Один из студентов курса написал в своем дневнике: "Не случайно нам говорят почти на каждом занятии по режиссуре — наблюдайте жизнь. Она проявляется в звуках ули­цы, в гудках машин и пароходов, в гуле самолетов и работаю­щих заводов. Она проявляется в пении птиц и симфонии леса. Это и есть музыка, но еще не организованная композитором в какую-либо форму.

Не знаю, как у кого, но у меня многие события в жизни ассо­циируются с музыкой, какими-то виденными или прочитанными ситуациями. Это помогло, когда я ломал голову над этюдами на музыкальную ассоциацию. Ехал в трамвае. К кассе с трех сторон подошли женщины, вместе опустили монетки, вместе потянулись за билетами, также вместе уступили друг другу очередь оторвать

**Стр. 104**

билет и опять вместе потянулись за билетом. Этот забавный слу­чай отвлек меня от окна, за которым шел дождь, и капли дождя, то сливаясь, то дробясь, бежали по стеклу. Гудели провода и рельсы. Кто-то барабанил пальцами по стеклу. Я услышал звуча­щую внутри меня музыку. Я еще не сознавал, что это, но мотив назойливо уводил меня в какой-то свой особенный мир. Меня толкнули локтем. Оказывается, я стал напевать вслух. Жизнь и музыка слились в единое целое. Позже я вспомнил, что музыка, которая родилась в трамвае, была песней Чарли Чаплина из ки­нофильма "Огни большого города". За основу этюда я взял ее. В процессе работы возникла потребность связать ее с фрагментами музыки Баха и Гершвина. Вроде бы несовместимое сочетание, но оно дало мне возможность обозначить смену ритмов, характер и смысл под названием "Игроки".

Андрей Александрович говорил, что, работая над этюдами по мотивам песен и на музыкальную ассоциацию, надо помнить, что песня имеет двух авторов: композитора и поэта. Разгадать правду двух авторов, тему, поднятую ими, — процесс сложный, но сту­денты должны попытаться его освоить. Прежде чем жизненная правда стала художественной, создатели песни переработали по­ток информации, идущий из реального мира. Студенту-режиссеру, взявшему песню для этюда, необходимо помнить об этом и больше доверять авторам.

Надо уметь проникнуть в замысел поэта и композитора, по­пытаться охарактеризовать предложенное ими место действия, определить стилистику песни, а для этого следует увлечься ей. Гончаров предлагал студентам, взявшим для этюда песню, озна­комиться с биографией поэта и композитора, разобраться, какие социальные, политические, эстетические вопросы они затрагива­ют в своем творчестве.

Разгадать позицию автора, уловить средства его выразитель­ности, сделать все это своим и воплотить в действии — вот глав­ная задача каждого актера и режиссера.

Подбирая то или иное произведение для этюда, студенты должны учитывать его жанр (публицистическая, лирическая, на­родная песня), ибо процесс восприятия, оценки, действия, поиск точного приспособления в каждом песенном жанре имеют свои особенности и оттенки. Особенно полезно, советовали педагоги,

**Стр. 105**

работать над этюдами на темы народных песен. В них дается ла­коничная характеристика человека: его юмор, удаль, доброта, находчивость, и находит яркое выражение народная мудрость. На одной из встреч в Доме литераторов И. Друцэ сказал: "Народная музыка — это тот волшебный костер, вокруг которого собирают­ся люди, чтобы поразмыслить над своей судьбой. А осмыслить свою судьбу — это самая единственная, самая незыблемая по­требность человеческого духа. Так давайте же сегодня соорудим костер и представим себе далекий холмистый край, ветхую ов­чарню, тонкую струю кизячного дыма, одинокого пастуха со сво­ей печальной свирелью"1. Прекрасный, неповторимый образ мол­давских селений, их трудовой жизни дан в этих словах. Это мате­риал не для одного этюда, даже не для рассказа, а для целой по­вести.

Облечь песню в форму другого искусства — театрального, найти ей сценический эквивалент всегда очень трудно. Неизбеж­ны долгие поиски и пробы. Иногда они приводят к положитель­ным результатам.

Этюд *"Набат"* (по песне "Русское поле" Я. Френкеля), ре­жиссер А. Халиков.

Площадка пуста. Кулисы взвихрены, как раскаленное железо. Над каждой кулисой зажигается прожектор, осве­щая скользящим лучом нижнюю, развернутую от зритель­ного зала часть. Лежат несколько человек. Слышна уда­ляющаяся канонада. На ее фоне возникает мелодия песни "Русское поле", звучит все сильнее и сильнее. Выбегает юноша, начинает бить в набат. Он хочет обрадовать одно­сельчан — враги ушли. Звук набата постепенно заполняет все, заглушая мелодию песни. На сцену с разных сторон выходят женщины в длинных черных платьях. Они подхо­дят к авансцене, образуя живой занавес. Поют третий ку­плет песни.

Песня обрывается одиночным выстрелом. Женщины от неожиданности разбегаются, разрывая живой занавес. Юноша медленно падает, сраженный шальной пулей. Женщины окружают его и поют реквием, затем поднима­ют высоко над головой и уносят.

**1. Записано мною *(М. К.)* на выступлении И. Друцэ перед молодыми литераторами в Доме литераторов в Москве в 1978 г.**

**Стр 106**

Этюд *"Надежда"* (по песне Б. Окуджавы "Надежды малень­кий оркестрик"), режиссер В. Кондратьев.

На сцену выходит молодой человек, начинает играть на гитаре. Звучит первый куплет песни, потом идет только аккомпанемент.

Зажигается спускающаяся с потолка электрическая лампочка. Мы видим комнату. У стены кровать. В цен­тре — железная печь, труба выведена в форточку. Окна за­клеены бумажными крестами.

В комнату входит молодой человек в солдатской фор­ме. Снимает с плеч вещмешок, ломает что-то из мебели, растапливает печь. Видит на кровати завернутый в одеяло комок. Подходит, снимает одеяло. Это девушка, одетая в мужские стеганые брюки и фуфайку. Лежит без сознания. Молодой человек приводит ее в чувство. Дает попить не­много воды, вытаскивает из вещевого мешка консервы, са­хар, приносит маленький кусочек хлеба, кипятит в алюми­ниевой кружке воду, берет чайную ложку, поит ее кипят­ком. Девушка снова теряет сознание и умирает. Бьет мет­роном. Гитарист— лицо от театра, поет песню до конца, собирает вещи солдата, складывает их в вещмешок. Из своего вещмешка достает баклажку со спиртом, наливает в алюминиевую кружку, передает солдату, затем наливает себе, вместе пьют. Бьет метроном. Гитарист, потушив свет, уходит. Лицо от театра через песню как бы вводит нас в события той страшной войны, вместе с ним мы попадаем в атмосферу блокадного Ленинграда.

Этюд по песне *"Пони"* (музыка С. Никитина, слова Ю. Мориц), режиссер В. Тарасенко.

Комната. На буфете, столе, на тумбочке стоят хру­стальные вазы и фарфоровые статуэтки, как в музее. На полу и стенах — ковры. Из другой комнаты слышен шум пылесоса. Включен телевизор (экран — большая рама, сделанная из дюралевых трубок). На экране появляется эс­традный певец, он исполняет один куплет песни. Входит женщина (Л. Иванилова), выключает телевизор, продолжа­ет уборку: протирает мебель, статуэтки, вазы, чистит пы­лесосом ковры. Слышен звонок в дверь. Женщина впуска­ет мужчину (С. Василевский), помогает ему раздеться, по­дает домашние туфли. Пока мужчина моется в ванной, она накрывает на стол, приносит чистое полотенце. Мужчина идет к столу. Женщина кладет еду на тарелку, а мужчина в

**Стр. 107**

это время рассказывает скабрезный анекдот, затем с аппе­титом ест. Звонит телефон. Женщина подходит к телефо­ну, слушает.

Женщина. Тебя. *(Мужчина подходит, слушает.)* Мужчина *(жене).* Предлагают возобновить твой номер с пони. Старая песня!

Кладет трубку на рычаг, спокойно продолжает обед. Жена приносит газеты, журналы. Муж, развалившись на диване и читая газету, засыпает. Звонят в дверь. Входит девушка (В. Яцкина). Идет разговор о том, что руково­дство цирка предлагает женщине, артистке цирка, возоб­новить номер с пони, но муж её, тоже артист цирка, за­прещает жене выступать, мотивируя это ее плохим здо­ровьем. Женщина усаживает девушку за стол, наливает ей чай. Сама садится за пианино и поет второй куплет песни "Пони". На начало следующего куплета просыпается муж...

М у ж. Я могу отдохнуть хотя бы в своем доме... Женщина перестает играть. Девушка, попрощавшись, уходит. Мужчина, накрывшись пледом, снова засыпает. Женщина подходит к авансцене, задумалась. Заиграла цирковая музыка, выходят люди в униформе, убирают все со стола, вешают красивые афиши, плакаты, объявления, освобождают площадку от мебели, снимают с женщины домашний халат. Теперь она в красивом цирковом костю­ме. Униформисты в это время наряжают пони, подводят его под уздцы к женщине. (Пони — девушка, одетая в бе­лое трико (А. Бабичева), подпоясанная голубой лентой, с султаном на голове). Под щелчки хлыста пони показывает различные номера. Музыка постепенно стихает. Унифор­мисты все ставят на свои места, надевают на женщину ее халатик. Она подходит к телевизору, включает его. Певица (девушка, которая играла пони) поет последний куплет песни "Пони". Женщина, опустив голову на спинку стула, плачет.

**Гончаров.** Этюд интересный, поэтичный. Он поднимает тему нелегкого, но радостного труда артистов цирка. Муж завидует успеху жены, запрещает ей выступать, делает ее своей домашней рабой, вещью. Это необходимо сформули­ровать еще более подробно, не спеша. Но надо не сразу по­казывать, какой муж "тиран". Нет, они живут хорошо, у них

**Стр. 108**

есть все. Мы должны видеть в начале этюда, что это счаст­ливая пара. Постепенно раскрывается мысль, что жена — раба мужа. Он мстит ей за свои неуспехи в цирке. А на аре­не царица — она. Поэтому он и посадил жену под замок.

После замечаний был изменен финал этюда, конкретизиро­ваны поступки и приспособления исполнителей в адрес собы­тия — сопротивления жены. Она восстала, чтобы вернуться к любимому делу. Песня о пони вызвала в ней протест против до­машней тирании, ибо женщина увидела себя домашним пони, которым можно понукать.

Читая записи студенческих режиссерских разработок этюдов, приходишь к выводу, что путь осмысления упражнений и этюдов на предлагаемые обстоятельства автора очень сложен. Наиболее оригинальными оказались работы, которые были сопряжены с жизненным опытом будущих режиссеров. Чем богаче и разнооб­разнее были жизненные наблюдения, чем ярче и содержательнее виделись студентам события из действительности, тем интерес­нее и глубже были сделанные ими этюды. "Всякое событие, -пишет А. Д. Попов, — послужившее основой к возникновению сюжета художественного произведения, бывает освещено в гла­зах художника особым светом. Это может быть холодное, блед­ное освещение или знойное, четкое, или туманно-расплывчатое, или темное, уходящее в черноту... Читая "Ревизор" Гоголя, ре­жиссер видит действие в запыленном, как бы выцветшем, выго­ревшем городе... Полуденно знойным кажется "Месяц в деревне" Тургенева"1.

Автор может стать другом, если он помогает овладеть инто­нациями, которые близки студенту-режиссеру. Один шутит, дру­гой иронизирует, третий смеется, четвертый грустит. Все это подчеркивает стилистические особенности автора — это угол зрения его на жизнь. Угол зрения режиссера на жизнь (гипербола, гротеск, сравнение) определен автором и самой действительно­стью. Режиссер выражает в спектакле (этюде, отрывке) свое от­ношение к жизни.

Поэтому целью этюдов было образное осмысление автора и жизни, формулирование мысли произведения художественными средствами театра. Это единственный путь перехода от этюдов,

**1. *Попов А. Д.* Художественная целостность спектакля. М., 1954. С. 93.**

**Стр. 109**

придуманных самими студентами, к этюдам на основе авторского материала. Выбирая произведение (рассказ, песню, басню, по­весть), студент обязан был ознакомиться с жизнью и творчеством автора, с высказываниями критиков о его творчестве. Словом, об авторе надо знать все.

**Гончаров.** Надо проверить действенным анализом соответ­ствие своей идеи идее автора, его позиции. Иногда режис­сер во имя своей маленькой идеи ставит пьесу, которая поднимает более важные проблемы, чем ему привиделось вначале. Этого надо остерегаться. Цепочкой событий, дей­ствий нужно проверить генеральную линию, которую ре­жиссер поставил для себя, выбирая данную песню, рассказ, басню, пьесу для работы. Важна проба. Пробы должны быть ежедневными и разнообразными. Путь отбора выра­зительных средств во имя идеи изобретателен и многообра­зен. Рост студента определяется количеством его проб и выходов на сценическую площадку, количеством ошибок и находок, побед и поражений. В этом суть процесса обуче­ния режиссеров и актеров.

**Стр 110**

**III. Работа над литературным первоисточником и его воплощением на сиене**

Второй год обучения А. А. Гончаров считал очень важным в процессе воспитания будущего режиссера. На первом курсе, как было указано выше, студенты работали над упражнениями и этюдами, придуманными ими самими, или же делали этюды на темы, которые предложил автор песни, басни, рассказа. Текст при этом импровизировался самими студентами. Теперь ученики должны были окунуться в мир произведения писателя, строго следуя тексту. Теперь перед ними открывалось чужое творчество. Автор, его пьеса или рассказ, действующие лица... Как сохранить свое "Я" при встрече с драматургом? Как актеру проникнуть в душу роли, как постичь чужую жизнь? Задача отбора из своего собственного "Я" тех качеств, которые необходимы для создания характера действующего лица, стала еще более сложной и кон­кретной.

Работая над пьесой, анализируя драматическое произведение или инсценировку, излагая свой замысел и разрабатывая поста­новочный план, студенты-режиссеры постигали азбуку профес­сии. И начинали педагоги с того, что в практические занятия по режиссуре они включали ассистентскую работу студентов над отрывками и инсценированными рассказами, которыми занима­лись сами. Третий и четвертый семестры были полностью подчи­нены работе над драматургией инсценировки и воплощению инс­ценированного рассказа на сцене.

Инсценирование произведений прозы или поэзии Андрей Александрович считал одним из важнейших этапов обучения режиссера, в процессе которого выявлялся и воспитывался ли­тературный вкус, вырабатывалось умение переложить произве­дение иной художественной формы на сценический язык, -

**Стр. 111**

прививалось ощущение событийной, действенной основы театраль­ного искусства, чуткость к собственно сценическим выразитель­ным средствам. Педагог говорил, что, осуществляя работу над сценической реализацией инсценировки, студенты должны со­средоточиться на детальном изучении рассказа и творчества ав­тора, глубинном и подробном разборе достоинств и недостатков инсценируемого материала. Этот анализ включает в себя сле­дующие этапы:

1. Определение темы произведения, ее актуальность для настоящего момента. Гражданская устремленность в воплощении темы. Изучение материала, помогающего раскрыть содержание рассказа (научные исследования, критические статьи, выезд на место, где происходит действие, посещение дома-музея автора, использование личных наблюдений и т.д.).
2. Определение идеи произведения. Характер мировоззрения автора.
3. Определение основных событий и взаимоотношений героев инсценировки. Выявление действия и контр действия, т.е. конфликта, реализуемого в сквозном действии.
4. Определение глубинной сущности поведения и взаимоотношений героев, занятых в событиях.
5. Поиск сценической атмосферы, в которой живут и взаимодействуют герои рассказа или повести.

Ученик должен был представить в письменном виде режис­серский анализ инсценировки, изложить его и отстоять перед од­нокурсниками. Публичная защита давала будущему режиссеру один из важных навыков — умение заражать своим видением исполнителей и убеждать их в правильности и оригинальности своего замысла.

В практической работе над инсценировками студенты во многом опирались на тот материал, который был ими собран при выполнении письменной работы. На этом этапе проводились по­стоянные консультации педагогов, направленные на детальную разработку той или иной сцены.

Важным моментом при реализации замысла инсценируемой прозы, считал Гончаров, является распределение ролей. Он при­учал студентов в процессе занятий мотивировать назначение того или иного исполнителя на роль, в зависимости

**Стр112**

от индивидуальных данных и психофизических возможностей каждого. А сту­дент-актер должен был искать и отбирать краски, необходимые для исполняемой роли.

Осуществляя эту работу, учащиеся проходили серьезную профессиональную подготовку: подбирали литературный, иконо­графический материал, развивали наблюдательность, интерес к окружающей жизни, учились использовать накопленный опыт, наблюдения и впечатления и перерабатывать в зависимости от замысла той или иной инсценировки.

Гончаров. Первая серьезная встреча студентов с авторским текстом предполагает собственное понимание, сценическое прочтение пьесы или рассказа. Раскрытие идеи произведе­ния сценическими средствами должно быть направлено на выявление действенной структуры авторского творения, на поиск органического поведения исполнителей в предлагае­мых обстоятельствах и на углубление действенной основы слова. Приступая к роли, студент-актер должен вместе с режиссером определить логику физического поведения и поступков героя, а затем, поставив себя в предлагаемые об­стоятельства действующего лица, сделать его поступки как бы своими, его мысли, слова, факты биографии — своими мыслями, словами, вехами жизни. В этот период можно пользоваться этюдным методом работы. С помощью этю­дов идет уточнение и приближение предлагаемых обстоя­тельств, найденных студентами в реальной действительно­сти, к обстоятельствам, предлагаемым автором. Материал, взятый из окружающего вас мира, отобранный в ходе репе­тиций, поможет органически выстроить логику поступков действующих лиц, заданных автором. Андрей Александрович призывал студентов неустанно учиться устанавливать те или иные отношения с партнером на сцене, учиться понимать природу диалогов, значение слова, пла­стики, внутренних монологов, верного психофизического пове­дения и самочувствия. Если материалом для работы в третьем семестре служили небольшие, рассчитанные на двух-трех испол­нителей рассказы, наиболее понятные по своему содержанию и близкие студентам по предлагаемым обстоятельствам, то в чет­вертом семестре инсценировки и отрывки из пьес должны были

**Стр. 113**

быть более сложными по тематике и с большим числом дейст­вующих лиц.

Кроме инсценировок в работу был включен акт или одноакт­ная пьеса, объединяющая весь курс, позволяющая впервые осу­ществить решение массовой сцены. Кроме того, подбиралась пье­са, дававшая большой простор для этюдов и импровизации, обес­печивающих студентам переход к точному тексту. Выбор оказал­ся в пользу пьесы А. Уэскера "Кухня". Репетиции и постановоч­ная работа велись под руководством педагогов и самого А. А. Гончарова.

**1. Автор — основа театра**

Итак, новый этап в обучении студента-режиссера — встреча с "концепированным автором", т.е. с автором как концепцией, воплощением которой являются его произведения. "Концепированный автор" не только определяет идейное содержание творче­ской деятельности театра, но и влияет на его художественную технологию, формирует его творческий метод, содействует раз­витию определенных творческих навыков. Благодаря появлению в драматургии новых авторов обновляется театральный язык, из­меняется образный строй театра.

Великое счастье, когда театр находит подлинно художест­венную литературу, которая поднимает злободневные вопросы, затрагивает насущные проблемы жизни. Хорошая пьеса оказыва­ет влияние не только на формирование режиссерского и актер­ского мастерства, но и — что особенно важно — формирует вы­сокий уровень художественной культуры общества.

**Гончаров.** Студент должен знать, что драматургия воздей­ствует на театр, а театр, в свою очередь, воздействует на драматургию. Создается взаимовлияние, в котором веду­щая роль все же принадлежит автору. Существует мировоз­зрение художника, автора, его позиция, выраженная в об­разах, и как бы режиссер ни настаивал на ином, нежели у писателя, отношении к героям, все равно авторская позиция проявит себя и вступит в противоречие с режиссерским стремлением. Нельзя в чеховских спектаклях поливать сце­ну слезами, но нельзя также и ставить смешную комедию

**Стр. 114**

на тему "человека забыли". Если "Вишневый сад" - - коме­дия, то очень грустная. Попытки сделать из нее сатиру, фарс или водевиль никогда не удавались и не удадутся. Словом, театр отражает действительность не непосредст­венно, а с помощью поэта-драматурга. В самом выборе пье­сы проявляется творческая самостоятельность режиссера. Принимая пьесу к постановке, режиссер тем самым заявля­ет о своем творческом интересе к данной теме, берет на се­бя обязательство средствами театрального искусства рас­крыть идейное и художественное содержание произведения. Педагоги объясняли нам, что в ходе работы над спектаклем сталкиваются два видения, два понимания заключенных в пьесе событий — режиссера и автора. Столкновение этих двух концеп­ций либо обогащает замысел драматурга, либо — может быть и так — обнаруживает резкое расхождение между режиссерской и авторской трактовкой. Тогда режиссер должен найти в себе му­жество отказаться от пьесы. Если же автор, режиссер и актер в своем понимании жизни единодушны, появляется новое произве­дение — спектакль, волнующий умы и сердца людей.

Признавая ведущую роль литературы, А. А. Гончаров призы­вал студентов не ставить театр в зависимое положение, не сво­дить его задачу при постановке спектакля лишь к тому, чтобы воспроизвести на сцене пьесу или, как иногда говорят, "выразить драматурга". Задача театра при постановке пьесы или инсцени­ровки, подчеркивал он, заключается в том, чтобы, опираясь на поэтический материал, воспроизвести наиболее яркие, сущест­венные стороны человеческого бытия через "Я" человека-актера. Чтобы акцентировать эту мысль, Андрей Александрович приво­дил слова А. Д. Попова: "Подлинное творческое "Я" — это всегда и прежде всего страстность, одухотворенность, самостоятельный взгляд на жизнь"1.

Только исходя из собственного знания живой действительно­сти режиссер и актер могут определенным образом раскрыть пье­су, найти нужное решение.

Как уже было сказано, на втором курсе для репетиции была взята пьеса А. Уэскера "Кухня", на тему которой должны были

**1. *Попов А. Д.* Художественная целостность спектакля. С. 40.**

**Стр. 115**

делаться многочисленные этюды. "Кухня" давала возможность работать над самыми разнообразными этюдами и упражнениями на "внутренний монолог", физическое самочувствие, на память физических действий и т.д. В самом её тексте было заложено им­провизационное начало. "Кухня" стала главным методологиче­ским способом перехода от этюда к авторскому тексту.

Но сначала через этюды осуществлялось сближение с пред­лагаемыми обстоятельствами пьесы, местом действия, которым была кухня при заводской столовой, где вокруг плиты завязыва­лись судьбы разных людей. В развернутых ремарках в пьесе Уэ-скера скрупулезно прописаны были обстановка действия и пред­лагаемые обстоятельства, что давало большие возможности для поиска сценической атмосферы.

Работа началась с этюдов и упражнений на память физиче­ских действий: люди разделывают мясо, обрабатывают рыбу, просеивают муку, режут лапшу и т.д., — исполнители действуют с воображаемыми предметами. Каждый студент должен был за­ниматься своим делом, своей "производственной" деятельностью, предложенной автором пьесы. Так делался первый шаг к посте­пенному переходу от собственного "Я" студентов к "Я" персона­жей, созданных А. Уэскером. К. С. Станиславский писал: "Заня­тые своим ближайшим физическим действием, мы не думаем и даже не ведаем о сложном внутреннем процессе анализа, кото­рый естественно и незаметно совершается внутри нас. Таким об­разом, новый секрет и новое свойство моего приема создания "жизни человеческого тела" роли заключается в том, что самое простое физическое действие при своем реальном воплощении на сцене заставляет артиста создавать, по его собственным побуж­дениям, всевозможные вымыслы воображения, предлагаемые об­стоятельства, "если бы"'.

Помимо жизненной, социальной правды, пьесе присуща еще и правда театральная. В поиске логики сценического поведения героев, педагоги и студенты курса стремились подчинить ее тре­бованиям этих "трех правд": жизненной, социальной и театраль­ной.

Замысел в процессе репетиций реализовался через физиче­ское поведение. В данной пьесе все действующие лица привязаны

**1 *Станиславский К. С.* Статьи. Речи. Беседы. Письма. С. 635.**

**Стр. 116**

к логике физического поведения — работы на кухне: потогонный труд-молотилка, который перемалывает все хорошее и плохое, делает людей придатками газовой плиты, стола для разделки мяса и рыбы; кухня — гадкое место, и люди идут туда только ради за­работка, крадут, издеваются друг над другом, ругаются из-за де­нег, убивают, чтобы очистить себе место и устроиться на зара­ботки, не доверяют друг другу, врут, шпионят. Кухня — перева­лочный пункт, люди сюда приходят и уходят. Кухня — весь бо­жий мир, кухня — заводы и фабрики, улицы и свой дом, кухня — конвейер, убивающий человеческие души. Но люди, пока они живы, мечтают о лучшей жизни.

Поступки людей выражают естественные, субъективные, по­ложительные или отрицательные качества личности. Через логи­ку физического поведения открывается богатство или, наоборот, ничтожность человеческой натуры. Чем ярче и значительнее со­бытие, тем глубже, многообразнее оно воздействует на персонаж. Найти, обнаружить события в пьесе, выявить реакцию героев на них и выстроить цепочку физических действий "в адрес" этих событий — есть основополагающая задача режиссера и актеров.

**Гончаров.** Одни мечтают о деньгах, другие — выспаться, третьи— о дружбе и солидарности. За хорошую мечту здесь дают премии: стакан кофе, блюдце салата, порцию мяса. "Зерно" будущего спектакля — мечта. Сверхзадача — каждому человеку надо защитить свой мир от постылой кухни. Итак, весь мир — кухня. Эту кухню надо уничто­жить. Атмосфера— жарко, душно, липко, потно, шумно, омерзительно нечистоплотно. Темпо-ритм — работа моло­тилки, бездушного конвейера, уродующего людей. Здесь — люди без лица, они разобщены. Поэтому им непонятна лю­бовь, которой окрылен центральный персонаж— Питер. Главное в Питере — любовь. Это качество в кухне необыч­но, т. к. чувства тупеют, перемалываются вместе с мясом, вывариваются вместе с рыбой. Сохранить чистоту чувст­ва *—* подвиг. Полюбить здесь может только сильный чело­век. Любовь — это восстание, бунт.

Бунт Питера— главное событие пьесы и будущего спектак­ля. Этот бунт нарушил ритм "кухни", нарушил атмосферу затхлости и духоты. "Кухня" — образ будущего спектакля.

**Стр. 117**

А. А. Гончаровым был найден и определен событийный ряд пьесы, разработаны поступки героев и цепочка физических дей­ствий, вызванных теми или иными фактами. Предлагаемое об­стоятельство, сложившееся "за сценой", было определено как "вчерашняя драка", первое событие — как "начало рабочего дня".

**Гончаров.** Важным моментом работы режиссера с актером над ролью является акт восприятия: как человек видит, слышит, оценивает. Интерес к тому или иному действен­ному факту развивает выразительные грани человеческого "Я" артиста. Чем точнее и объективнее даны автором собы­тия в пьесе, тем интереснее должна стать техника актер­ской игры, которая в процессе учебы подвергается коррек­тированию. Ибо актер, который удовлетворял нас вчера, уже не отвечает требованиям сегодняшнего дня. Настоя­щий актер должен все более детально и тонко строить ло­гику физического поведения героя применительно к собы­тиям, данным автором.

В жизни люди по-разному воспринимают одно и то же со­бытие: один улыбается, второй сделал вид, что не слышит, третий серьезен. Следовательно, и логика физического по­ведения, и поступки каждого человека "в адрес" событий бывают различными.

Текст пьесы, который дан автором в первой сцене, расшиф­ровывался и вскрывался режиссером так.

Раннее утро. На кухню завозятся продукты. Их разгру­жает сторож Меджи. Цепочку действий Меджи составил сам автор. За ним на кухню приходит Энн. Меджи помога­ет ей поставить котел с картошкой на газовую плиту. Идет текст о том, как хочется спать и как не хочется работать, а люди таскают бочки, мешки с продуктами, выгружают про­визию. Через физические действия мы видим—люди нача­ли рабочий день. Осуществляется поиск канвы поведения, скрытой за словами, расшифровывается цепочка действия.

В начале рабочего дня люди испытывают отвращение к труду, ежедневному, изнурительному и неотвратимому. Все мешает: плохо растапливаемая газовая плита, дым, ко­торый лезет в глаза, тускло светящаяся лампа, на улице — туман, а на кухне жара и едкий пар. Сторож Меджи все де­лает словно в полусне. Но он должен помогать. Энн его за это кормит.

**Стр. 118**

Чтобы "пробиться" к чувствам героев, необходимо было най­ти физические действия, сходные с действиями персонажей. Ге­рои пьесы — обыватели, озабоченные личным благополучием и сиюминутными заботами. Всем хочется узнать о вчерашней дра­ке. Об этом знает Меджи, но бесплатно здесь ничего не делается, значит, свой рассказ о происшедшем он может продать. Меджи приносит свою кружку, ставит перед Энн, та наливает в нее кофе. В обмен на кофе Меджи рассказывает о подробностях вчерашней драки, свидетелем которой он был. Энн обожает драки. Значит, ее действие — выкупить (выудить) подробности.

Действие Питера—оправдать себя в том, что не разнял драку.

Действие Реймонда — уклониться от разговоров.

Действие Поля — объединить силы против "кухни".

Действие Альфреда — обособиться.

Гончаров говорил, что герои пьесы "социально разорваны" друг с другом. В этом и причина драки — нет солидарности, лю­ди разобщены. Сквозное действие пьесы выражено через сквоз­ное действие Поля — примирить людей, объединиться и восстать против "кухонного" мира. Сквозное действие Меджи — поесть и поспать. Кухня из него высосала все. Он живет, как собака, в ко­нуре. Меджи — тень человека, засыпает и спит на ходу. Ходит медленно. Нет зубов, шамкает. Сквозное действие Энн — подыс­кать кавалера. Кухня в ней развила самолюбие и низменные же­лания. Она — "сексуально озабоченная" особа, спит и видит зна­менитых артистов, обклеила свою спальню и рабочее место порт­ретами Марлона Брандо, Марчелло Мастрояни, Алена Делона и т.д. Тайно любит Питера.

При анализе было определено, что Питер восстал из-за люб­ви к Монике. Его физическое самочувствие отличается от со­стояния других работников кухни. Если для всех утро — начало "нужной" работы, ежедневного стереотипного существования, для Питера каждое утро — новые надежды: "сегодня обязательно сбудется моя мечта". Для всех утро— дождь, слякоть, туман, утомительная работа. На Питера холод, туман, дождь действуют бодряще.

Второе событие было определено как "проигрыватель" (оно начинается с появления Димитроса).

Третье событие — "начальство" (приход Маранго-хозяина).

**Стр. 119**

Четвертое событие — "новичок" (приход нового работника Кивина).

Пятое событие — "открытие ресторана".

Шестое событие — "подготовка рабочих мест" (условно).

Седьмое событие — - "завтрак обслуживающего персонала" (приход группы официанток).

Восьмое событие — "Ганс ошпарился кипятком".

Между седьмым и восьмым событием есть предлагаемое об­стоятельство: отказ Питера от свидания с Моникой (это вчераш­нее событие).

Девятое событие — "перекур".

Десятое событие— "конвейер", или "запарка" (начало рабо­ты мужчин).

Одиннадцатое событие — "перерыв на обед", или "мечты" и премия за "мечту".

"Перерыв на обед" — это отдых на несколько минут. Все расстегиваются, борются с жарой, дают доступ воздуху, стремят­ся меньше двигаться. Надо найти точное физическое самочувст­вие измочаленных работой людей и атмосферу события.

Двенадцатое событие — - "примирение Питера с Моникой".

Четырнадцатое событие — "начало вечерней смены".

Пятнадцатое событие — "обморок".

Шестнадцатое событие — "заказ для Маранго" (бойкот).

Семнадцатое событие — "бунт Питера". Это и есть главное событие.

После разбора пьесы по событиям и действиям, после са­мых первых этюдов на профессиональные навыки, после опре­деления идейно-тематических координат А. А. Гончаров пред­ложил задание: на кухнях Москвы серьезно изучить работу пова­ров и через три-четыре недели показать точные этюды на проф. навыки и физическое самочувствие. Трудность заключалась в том, что все этюды должны были исполняться с воображаемыми предметами.

При первом показе эскизов к этюдам было много ошибок: не давались привычки, поведение, профессиональное умение работ­ников кухни, походка, жесты. Главная же неточность заключа­лась в том, что студенты изображали работу по принципу "ша­ляй-валяй". Андрей Александрович отметил, что так трудиться в

**Стр. 120**

уэскеровской "Кухне" нельзя: за такой труд сразу выставят за дверь. Труд в "Кухне" Уэскера адский. Да и везде, если повнима­тельнее приглядеться, труд повара — нелегкий. Каждый должен был придумать и отобрать те действия, которые формулируют мысль о "кухне" как жестоком мире.

Отбор, осуществляемый во имя замысла спектакля, предпо­лагал, что студент отыщет самые трудные и интересные дейст­вия. Вот почему в работе над пьесой требовалась точность и тща­тельность физических действий: разделка мяса и рыбы, просеи­вание муки, изготовление салатов и закусок и т.д. Уже выверен­ные, отшлифованные действия студентов соединились с поступ­ками героев Уэскера.

Гончаров. Отобранные из собственного "Я" "краски" во имя главной темы образа — вот что есть самое интересное в сегодняшнем театре. Недаром К. С. Станиславский гово­рил, что если актер постоянно упражняет себя в этой рабо­те, то он познает почти все человеческие действия со сто­роны их составных частей, их последовательности и логи­ки. Эта работа должна быть ежедневной, постоянной, как вокализы для певца, как экзерсисы таЕщовщицы. Благодаря систематическим упражнениям в физических действиях вы можете по этой линии сыграть почти без ре­петиции любую роль.

С каждым показом усложнялись предлагаемые обстоятельст­ва этюдов, ставилось множество препятствий. Преодолевая их, студенты ощущали правдоподобие чувств в обстоятельствах ав­тора. В то же время создавалась узнаваемость жизненных явле­ний сегодняшнего дня. Вот некоторые из тех этюдов и упражне­ний, которые были приняты А. А. Гончаровым.

"Рыбный повар" (с воображаемыми предметами работал А. Фатюшин).

Входит молодой человек, раздевается до майки. Ве­шает одежду в свой шкафчик, надевает белую куртку, фар­тук, поварской колпак. Берет висящий над столом набор ножей, кладет на стол. Снимает со стены разделочную доску, протирает тряпкой, кладет на стол. Выносит из кла­довки большую кастрюлю, накрытую тряпкой, ставит под стол, наливает ведро воды, подносит к столу. Снимает тряпку с кастрюли, вынимает рыбу, начинает

**Стр. 121**

обрабатывать. Левой рукой берется за рыбий хвост, правой ножом начинает чистить чешую. Работает быстро, уверенно, че­шуя летит во все стороны, липнет на одежду, попадает на лицо. Повар тыльной стороной руки снимает чешуйки с лица, протирает его полотенцем, висящим на поясе, берет нож, продолжает работать дальше. Чешуйка попадает в глаз. Повар вытаскивает из кармана брюк платок, удаляет чешуйку. Подойдя к столу, берет резиновые перчатки, на­девает их, начинает вынимать рыбьи внутренности. Осо­бенно тщательно и со вниманием обрабатывает головную часть: вырезает жабры, промывает гортань, места вырезан­ных жабр промывает несколько раз (оказывается, там за­стревает песок; жабры — фильтр, очищающий воду, кото­рая, пройдя через них, оставляет пузырьки кислорода для дыхания рыбы). Затем просаливает рыбу крупной солью, обсыпает крупчатой мукой или манной крупой. Рыба гото­ва. Можно начинать жарить. Повар зажигает газовую пли­ту, ставит на нее сковородку. Наливает в сковородку рас­тительное масло. Пока греется сковорода, повар нарезает рыбу на куски.

*"Разделка и приготовление мясных блюд"* (работу на закреп­ление памяти физических действий провел М. Карпушкин).

Утро. На кухню входит хорошо одетый мужчина. Об­ходит несколько разделочных столов. Подходит к своему шкафу, снимает плащ, куртку, рубашку, вешает на плечи­ки. Снимает с крючка белую куртку, надевает, завязывает передник, готовит рабочее место, изучает сегодняшнее ме­ню. Открывает большой холодильник, снимает тушку ба­рана. Разрезав тушку пополам, вешает одну половинку, вторую кладет на разделочный стол, начинает рубить на большие куски и разделывает их ножом. Отделяет кости. Нож оказался тупым. Повар чертыхнулся, стал точить на электроточилке. Ополоснув нож водой, подходит к своему столу, протирает разделочную доску тряпкой, начинает ре­зать мясо то на мелкие куски (гуляш), то на более крупные (тушить). Приготовив мясо, приносит весы и гири, начина­ет взвешивать по порциям (75 грамм).

Все готово, чтобы начинать жарить мясо. Повар берет сковородку, ополаскивает ее горячей водой, ставит на огонь, кладет жир. Жир расплавился. На сковородку кла­дет куски мяса, обсыпает их перцем. Через некоторое вре­мя переворачивает мясо, потом кладет мелко нарезанный

**Стр. 122**

репчатый лук, наливает несколько ложек горячей воды, чтобы мясо размягчилось. Через некоторое время подсы­пает специи: укроп, петрушку. Тушеное мясо готовит по-другому: мясо посыпает солью, перцем, кладет на проти­вень с горячим жиром (слой жира 1-1,5 мм) и обжаривает на сильном огне до образования корочки (мясо укладыва­ется с интервалом не менее 0,5 см, чтобы жир не охлаж­дался). После обжаривания на плите мясо дожаривается в духовке (каждые 10 минут мясо поливают жиром). Готовое мясо повар кладет на тарелки и быстро несет на раздачу.

Одному из студентов (И. Костолевскому) для роли необхо­димо было изучить процесс приготовления мучных изделий, на­чиная с просеивания муки до выпечки булочек, батонов, плюшек. Ему пришлось побывать на одном из московских хлебокомбина­тов, договориться о прохождении практики. Однако выяснилось, что в цехе весь процесс механизирован, вручную уже ничего не делается. Пришлось искать место, где весь процесс совершается вручную. На одной фабрике-кухне студенту, наконец, удалось найти то, что было необходимо для роли. Здесь работали два мас­тера и все делали вручную: просеивали муку через сито, заводили и месили тесто, резали на кусочки, формовали (как известно, раз­ные виды плюшек и рогаликов), смазывали противень оливковым маслом, раскладывали изделия, оставляя зазор между ними, ста­вили в духовку противень. Когда выпечка была готова, смазыва­ли ее сверху маслом.

Результаты наблюдений и приобретенных навыков вылились в упражнения и этюды, которые показывались по мере их необ­ходимости в процессе работы над спектаклем.

Подобные этюды на воспроизведение профессиональных на­выков заставляли студентов задуматься над тем, из каких звеньев состоит работа, что составляет ее специфику и какие основные особенности данной профессии можно отобрать и использовать в работе над ролью.

Особенно трудно было девушкам, которые исполняли роли официанток (С. Акимова, Л. Коршакова, Е. Камышанская, А. Ба­бичева, О. Бекеш). По пьесе официантки начинали работу во время обеденного перерыва на заводе, когда был очень большой поток посетителей. Поэтому они работали, как заводные, без ос­тановок. Конвейер посетителей делал официанток машинами:

**Стр. 123**

пришли, поставили, ушли. И так несколько десятков раз. Одно­сложная работа, изо дня в день повторяющиеся движения отуп­ляли людей. Так в пьесе Уэскера. В наших же ресторанах и кафе в 70 — 80-е годы официантки работали менее интенсивно, они не особенно спешили обслужить посетителей. Когда девуш­ки-студентки показывали наброски своих наблюдений, было ин­тересно смотреть, как их официантки только делали вид, что заняты делом, задыхаются от работы, а на самом деле успевают посидеть и за столиком администратора, и поскучать, и посплет­ничать.

Все показанное было, по выражению Гончарова, любопытно, но для пьесы Уэскера не годилось. В "Кухне" некогда перемол­виться словом, люди говорят обрывками фраз, на ходу. Работа изнуряет их, они мокрые от пота, прилипли к телу кофточки и юбки. Белье не носят, очень жарко. Им некогда думать о стыде. Нет времени, да и совесть перемалывается вместе с мясом, ры­бой, плюшками, компотом. Ни любить, ни ненавидеть, ни меч­тать они не могут. Конвейер высосал из них все живое.

Задача исполнителей была затруднена еще и тем, что этюды и упражнения делались, как уже говорилось, с воображаемыми предметами. Процесс работы озвучивался. Звуки были внима­тельно отобраны, давались характерные шумы, что воссоздавало обстановку, в которой происходит действие и существуют люди: газовая плита, вокруг которой работали все повара, постоянно гудела, как паровой котел, который вот-вот лопнет. Наложение разных звуков создавало шум движущегося транспортера или конвейера. Так шел поиск выразительных средств для образа кухни, символически воплощающей страшную жизнь, выжи­мающей из людей их силы.

**Гончаров.** Замысел предполагает создание образной цело­стности. Найти эмоциональный образ, эмоциональное "зер­но", сердцевину спектакля — важнейшая задача режиссера, и в данном случае "кухня" — это эмоциональная сущность, образ будущего спектакля, это обобщенный образ мира, где живут герои Уэскера. В этом смысле необходимы поиски по линии уточнения эпохи, страны, где происходит дейст­вие, времени написания этой пьесы и других произведений драматурга, проблем, которые волнуют автора и режиссера.

**Стр. 124**

Для того чтобы осознать, пропустить через свои нервы, че­рез свое "Я" самочувствие персонажей, следует поработать также над этюдами и на физическое самочувствие. Вместе с этюдами на профнавыки студенты показывали этю­ды на физическое самочувствие, в которых эмоции выражались физически, в непроизвольных реакциях на раздражители. Эти этюды дали возможность с инициативой подойти к решению ос­мысленного существования человекороли на сцене и явились од­ним из эффективных рычагов в выявлении внутренней линии жизни героев пьесы Уэскера.

Овладевая природой физического самочувствия, студенты-исполнители должны были обратиться непосредственно к своей психотехнике, к своим физическим поступкам — к личностно воспринятой жизненной основе создания образа. Проявление че­рез физическую логику действий внутреннего самочувствия лю­дей — есть закон жизни. Таким должен быть и закон сцены.

Конечно, очень важно, чтобы актер проник в духовный мир героя, воспринял его мироощущение и идеи, его думы и чаяния. Но этого мало, полагает Гончаров. Все то, что ощущает герой, актер должен пронести через свои личные физические действия, строить психофизический рисунок, затрачивая свои нервы, наде­ляя образ своими душевными качествами.

Главное событие "Кухни" — бунт Питера — было передано через физическое ощущение крайнего напряжения и неимовер­ной физической силы героя и достигнуто через ловкость и чет­кость движений, динамичность взаимодействия с окружающими. Изо дня в день накапливалась его ненависть к кухонным делам, к низменным поступкам окружающих, сплетням, хамству. Вы­рваться из кухонной затхлой атмосферы можно только взорвав ее, разрушив "крепость" прогнивших отношений, нарушив не­чистоплотные связи. Питер восстает пока еще неосознанно, его подвигла на бунт любовь к Монике.

Подход к материалу автора и размышление по поводу собы­тий, выстроенных как цепочка действия, — это основа актерского мастерства. Логика физического поведения служит отбору выра­зительных качеств своего "Я" актера, необходимых для исполне­ния образа.

**Стр. 125**

**Гончаров.** Максимальное приближение внутреннего чело­веческого *"Я"* актера к образу — самое эффективное сред­ство сегодняшнего театра, самый верный путь к контакту со зрителем. На этом выигрывает сейчас целое поколение артистов, глубоко, сложно, интересно живущих на сцене, затрачивающих собственное содержание в предлагаемых обстоятельствах пьесы и спектакля.

Способность мыслить от имени действующего лица — есть требование к современному процессу воплощения. Осо­бенно ярко это выражается в умении действовать в "зонах молчания". Мысленное действие можно сформулировать через произнесенный внутренний монолог, т.е. пользовать­ся в репетиционной работе этюдами на оглашенный поток сознания. Эти этюды вовлекут в процесс творчества все психофизическое существо исполнителя. Следует напомнить, что образный строй театра в последние годы заметно изменился. Возникает необходимость обнов­ления театрального языка, иносказание становится интерес­нее и понятнее, чем непосредственно выраженная психоло­гическая правда. Однако иносказание, метафора, гипербола должны быть предложены самим художественным текстом. Для мастера было важно, чтобы выразительные средства те­атра становились проводниками той темы автора, которая сего­дня дорога зрительному залу. Но тема автора может прозвучать только через отбор собственно театральных средств и точную направленность темперамента режиссера и исполнителей во имя сверхзадачи произведения и спектакля. Увлеченность исполните­лей сверхзадачей автора, по мнению А. А. Гончарова, есть наибо­лее важный момент в психологическом театре. Однако весьма трудно создать настоящий спектакль из плохой, схематичной пьесы, где слова и разговоры по поводу действия и конфликта подменяют сам конфликт и действие.

**Гончаров.** Если драматическое произведение не обладает смысловой емкостью, если пьеса иллюстративна, решает поставленный в ней вопрос плоско, спектакль обречен на незавидное существование, он не оставит сколько-нибудь заметного следа ни в памяти зрителей, ни в творчестве кол­лектива, над ним работавшего.

**Стр. 126**

Интерес к тому или иному автору у режиссера возникает в связи с наличием в пьесе современной идеи и своего собственно­го понимания современных требований зрительного зала. Это совпадение является определяющим в выборе любой, в том числе и классической, пьесы для постановки в театре.

**Гончаров.** Произведение писателя-классика должно быть повернуто под таким углом зрения, который был бы инте­ресен сегодняшнему зрителю. То есть в постижении клас­сической пьесы, ее стиля режиссер должен идти новатор­ским путем, но не забывать того жизненного и философ­ского толчка, который побудил драматурга написать дан­ное произведение. Взяв для работы пьесу классика, режис­сер не может не выявить современную тему в слове автора, а найдя, он обязан через все выразительные компоненты театра воплотить ее в единый театральный образ.

**2. Некоторые особенности драматургии инсценировки**

Перевести художественную прозу на язык сцены не так-то просто. Нужно обладать талантом драматурга и режиссера, знать особенности театра, специфику этого вида искусства, на подмо­стках которого оживают герои рассказа, повести и романа.

Оживляя людей и предлагаемые обстоятельства, инсцениров­щик и режиссер должны воплотить идею автора в драматургиче­ской пространственно-временной форме: поиск сценического эк­вивалента начинается с первых же шагов работы над инсцени­ровкой, когда инсценировщик берет в руки перо, и продолжает­ся до последней репетиционной точки на сцене, когда произво­дится тщательный отбор всех средств художественной вырази­тельности.

Понимая, что режиссер-выпускник, окончив режиссерский курс обучения, в театре непременно столкнется с проблемами инсценирования прозаического произведения, педагоги включи­ли этот раздел в учебную программу второго курса. С первых же дней второго года обучения студенты-режиссеры, работая над прозой, приучались к переводу эпического, повествовательного произведения на язык сцены, поиску собственного театрального эквивалента, который бы при этом соответствовал духу рассказа,

**Стр. 127**

романа или повести. Здесь не могло быть "автоматического", ил­люстративного переноса беллетристики на язык сцены. "Путь один,—- писал А.А.Гончаров,— поиск эквивалента, не копи­ровка, не иллюстрация, а именно перевод прозы в систему иных художественных законов"1.

Надо отметить, что в театральной педагогике мало разрабо­тан раздел "Работа студента над инсценированием прозаического произведения". Первые шаги в этом направлении были сделаны на совместном курсе режиссеров и актеров, который был набран А. А. Гончаровым в 1969 году, и в ходе учебы подтвердилось, что работа над инсценировкой должна стать важнейшим звеном в процессе обучения будущего режиссера.

После прочтения рассказа, повести, романа у режиссера воз­никают первые ощущения и впечатления. Тема произведения, его образы преследуют и мучат его, будоражат его фантазию и вооб­ражение. Он пытается представить картину происходящего, со­поставляет факты с теми событиями, которые случались в жизни, комбинирует пробужденные чтением ассоциации. Проблемы, поднятые автором, всколыхнули в нем разнообразие мыслей и чувств: его темперамент рвется к большому разговору с актером, а через актера— со зрителем, желание высказаться становится его потребностью. А как высказаться, как выразить себя начи­нающему режиссеру-ученику? И здесь на помощь приходит инс­ценировка. Создавая ее, студент-режиссер может выявить глав­ное, основное: ту мысль, которая особенно тревожит и волнует его самого и которая является одной из важнейших в самом про­изведении. А для этого необходимо прежде всего найти и сгруп­пировать события, выражающие эту мысль.

Что же такое инсценировка? Прежде всего, это пьеса (малая или большая), выстроенная на основе эпического произведения. Как пьеса, она должна подчиняться законам драматургии, законам построения драмы. О законах построения драматического произведения, о построении трагедии писал еще Аристотель в "Поэтике". Драматическое искусство, по утверждению Аристотеля, породили две причины: во-первых, подражание, присущее людям с детства; во-вторых, результат подражания, всем доставляющий удовольствие. "Подражание действию есть фабула; под

**1. *Гончаров А. А.* Режиссерские тетради. С. 121.**

**Стр. 128**

этой фабулой я разумею сочетание фактов, под характером — то, почему мы действующих лиц называем какими-нибудь, а под мыслью — то, в чем говорящие доказывают что-либо или просто высказывают мнение"1.

Аристотель впервые теоретически обосновал понятия "фа­була", "действие", "характеры действующих лиц", впервые об­ратился к законам композиции, т.е. открыл те законы, которые могут помочь нам создать инсценировку эпического произведе­ния.

Чтобы правильно понять процесс рождения из литературного материала драматического произведения, нужно разобраться в самом драматургическом процессе и остановиться на его основ­ных моментах: действенной природе драматического диалога, едином действии, драматическом узле.

Драматическое произведение есть, прежде всего, "картина единого действия, единого стремления". Это положение Аристо­теля получило сценическое подтверждение в системе Станислав­ского, который положил в основу своего анализа драмы идею "единого стремления", т.е. "сквозного действия".

Сквозное действие — это, по сути дела, "единое действие" Аристотеля, только взятое с точки зрения актерской психологии. Прочитав прозаическое произведение, мы должны найти в нем "единое действие" — в нем воплощается главная тема, намечен­ная автором для выражения эмоционально-идейного замысла произведения. "Единое действие" есть общее динамическое на­правление поступков и мыслей персонажей, устремление к об­щей, конечной цели.

Инсценируя, скажем, рассказ, студент обязан развернуть "единое действие" в определенной среде, найти обстоятельства (события), порождающие конфликт, и создать на этой основе дра­матический узел, при наличии которого воля героя приобретает характер единого стремления. Следовательно, инсценируя про­заическое произведение, нужно учесть, что для возникновения драмы необходимы:

1. Единое действие (и соответственно контрдействие).
2. Драматический узел обстоятельств и событий противоборствующих героев или группы лиц.

**1 *Аристотель.* Об искусстве поэзии. М., 1957. С.57-58.**

**Стр. 129**

При этих условиях возникает драматическая коллизия, т.е. столкновение интересов персонажей.

Драматическая борьба в каждой сцене определяется двумя задачами:

1. Либо действующее лицо, ведущее сцену, приводит своего партнера к бездействию, стараясь от него избавиться.
2. Либо оно хочет заставить партнера себе содействовать, способствовать своему единому действию (сквозному действию).

Особого рода сценами являются массовые сцены. Это — борьба одного лица с группой — массой или двух групп между собой. Инсценировщик, прибегая к введению массовой сцены, должен понимать, что масса поддерживает либо действие инсце­нировки, либо ее контрдействие.

Нужно отметить, что К. С. Станиславский, разрабатывая свою систему для актеров и режиссеров, одновременно искал те­атральную методику анализа, полностью раскрывавшую внут­ренний механизм драмы. Н. М. Горчаков записал требования Станиславского к драматургу, а следовательно, и к инсцениров­щику. "Писателю, — говорил Станиславский, — необходимо знать органическое сочетание законов жизни с законами сцены. Законов этих не так уж много. Это:

1. Строить пьесу по событиям, глубоким по своей значимости, действенным по своему сюжетному содержанию.
2. Помнить, что идея утверждается на сцене, как и в жизни, в борьбе главного, сквозного действия с контрдействием. Без борьбы нет драматического конфликта.
3. Действие пьесы надо развивать неразрывно от среды, в которой возник сюжет.
4. Характер людей брать из жизни, показывать их в процессе совершенствования или деградации человеческой личности.
5. Не бояться драматических финалов в пьесе любого жанра.
6. Насколько дано автору, писать пьесу сильным, образным, действенным языком"1.

События или действенные факты — это главные центры пьесы, в которых узлом завязаны нервы, питающие пьесу. Со­бытия - - главные стимуляторы действия. Определив узловые события, мы устанавливаем, какое воздействие они оказывают

**1 *Горчаков Н. М.* Работа режиссера над спектаклем. М., 1956. С. 17.**

**Стр. 130**

на героев, прослеживаем поступки тех. Эти поступки выраже­ны в психофизическом поведении и словесном действии. Взя­тые в комплексе, они позволяют создать сценические харак­теры.

Из повести или рассказа берутся события, которые наиболее полно раскрывают тему и поднимают проблемы, на которых со­средоточился инсценировщик. Анализируя повесть (рассказ) по событиям, мы тем самым выявляем сверхзадачу, идею и сквозное действие, а также контрдействие.

Объективно точное соотношение сверхзадачи и сквозного действия, а также отбор необходимых для выявления темы и по­нимания проблем событий формирует конфликт. Масштабность содержания инсценировки, ее острота — это, прежде всего, ост­рота и масштабность ее конфликта.

Самым главным для инсценировщика является правильный выбор в тексте первоисточника темы, именно той, которая ему представляется важной и актуальной. В большом произведении (романе или повести) берется одна тема, волнующая режиссера, которой подчиняются все элементы композиции инсценировки: и определение главного события, и построение событийного ряда, и выявление действий и поступков, подчеркивающих характеры героев. Маленькое по объему произведение (рассказ) требует от инсценировщика дополнительного домысливания, развития и разработки событий, вскользь упомянутых автором или вовсе отсутствующих.

Перенося события повести, романа, рассказа на язык сцени­ческого действия, надо помнить, что главное здесь — сохранить дух автора, атмосферу описанных событий, язык и интонацию героев, гражданский пафос произведения.

Работая над рассказом или повестью, студенты должны были определить задачи и поступки героев, выявить действенную структуру инсценировки, построить логику сценического пове­дения исполнителей. В процессе репетиций, естественно, кое-что менялось, уточнялось. Задача педагога в этот период состояла в том, чтобы направить поиск учеников в правильное русло, осто­рожно вымарывая лишний текст, помочь выявлению драматурги­ческой структуры инсценировки. В лучших работах, когда был осуществлен тщательный отбор средств образной

**Стр. 131**

выразительности, как правило, бывал найден сценический эквивалент, соответ­ствующий теме первоисточника.

Один пример: студент В. Тарасенко взял для работы рассказ Л. Н. Андреева "Баргамот и Гараська". Это грустная история вос­крешения душ самых непримиримых врагов — городового и бро­дяги.

В первом варианте, в экспозиции инсценировки (если пони­мать под экспозицией заявку режиссерской мысли), студент-ре­жиссер изложил лишь схему рассказа: Баргамоту кто-то дарит пасхальное яйцо, один из прохожих христосуется с ним, многие проходят, не замечая его. Слышны крики за сценой: "Заноза! Иван Акиндиныч! Бляха№20!" На сцену выходит Гараська. Это он кричал. Баргамот избивает Гараську, потом дарит ему яйцо, как бы извиняясь за грубость и побои. Весь рассказ был исчерпан только этими действиями, не было ясного плана развития собы­тий, не прослеживалась эволюция судеб героев — играть стано­вилось нечего.

Педагоги предложили более подробно разработать экспози­цию, сделав режиссерскую паузу. А. А. Гончаров указал также, что режиссеру не удалось раскрыть взаимосвязь народа с основ­ной идеей сценического решения: народ представляет из себя лишь разномастный фон вне темы и конфликта рассказа. Он предложил найти связь толпы с Гараськой и Баргамотом, т.е. свя­зать их судьбы в общий узел сценического действия. Народ не принимает Гараську, Гараська отвергнут обществом, а Баргамота люди боятся, перед ним лицемерят. Гараська для них — подлая натура. Язва, заноза, скандалист! За что же его любить обывате­лям? Даже Баргамот его побаивается, от Гараськиных шуток ему больнее, чем от любой порки.

Поиск подлинной красоты в человеке — вот что важно было для Андреева. Об этом должен был рассказать в инсценировке режиссер, раскрывая тему пробуждения души, праздника воскре­сения душ.

Последний вариант инсценировки, рекомендованный педа­гогами к репетициям, был отмечен как наиболее интересная ра­бота.

Занавес закрыт. Звонят праздничные колокола, запел хор. Занавес открывается, идут люди, христосуются друг с другом. Прихожане молятся. В человеческий водоворот

Стр. 132

попадает и Гараська (А. Соловьев). Несколько человек механически с ним христосуются, один даже дарит яйцо, второй — бьет по лицу. Гараська летит на мужчину, тот толкает его к другому. И так толкают Гараську до тех пор, пока он не падает на землю, затем лежачего избивают.

Гараська— отверженный. Народ не принимает его в свою праздничную компанию, а хор в церкви поет о вос­крешении Христа. Люди, помолившись, заходят в церковь, Гараська, распростертый, остается лежать на мостовой.

Входит Баргамот (А. Фатюшин).

Баргамот. Вставай. (Слышен цокот копыт проез­жающего начальника. Баргамот заслоняет собой Гараську, козыряет.) Здравия желаю, Вшесокородие! (К Гарасъ-ке.) Вставай. Стой тут из-за вас, пьяниц. (Поднимает Га­раську, гонит со своего участка. Слышен колокольный звон. Баргамот снимает шапку, крестится. Закуривает.) Домой только к разговинам попадешь. Разбудят Ванятку. (Вытаскивает из кармана подаренное женщиной яйцо.) Вот разинет рот, когда увидит настоящее мраморное яич­ко. Потешный мальчишка. (Слышится песня Гараськи.) Птичка Божия не знает ни заботы, ни труда... Кого это не­сет нелегкая? Никак, опять Гараська своей собственной персоной? (Появляется Гараська, шаркнул ножкой, хочет похристосоваться.) До свету нализался.

Гараська. Какой нынче день?

Баргамот, Уж молчал бы.

Гараська. Ау Михаила Архангела звонили?

Баргамот. Звонили. Тебе-то что?

Гараська. Христос, значит, воскрес?

Баргамот. Ну, воскрес.

Гараська. Так, позвольте. (Вырывается из рук, резко повернувшись к Баргамоту. Баргамот, заинтриго­ванный вопросами Гараськи, машинально выпускает из рук засаленный ворот; Гараська, утратив точку опоры, теряет равновесие и падает, не успев показать предмет, который только что вынул из кармана. Гараська смот­рит на руки, потом падает лицом в землю и воет.)

Баргамот. Новую шутку, должно быть, выдумал. (Гараська воет без слов, по-собачьи.) Что ты, очумел, что ли? (Гараська воет сильнее.) Да чего тебя расхватывает?

Гараська. Яи-ч-ко... (Идет переключение Барга­мота на Ванятку, он вытаскивает мраморное яйцо,

**Стр. 133**

*разглядывает). Я...* по-благородному... похристосоваться... яичко, а ты... *(Бросает разбитое яйцо в Баргамота.)*

Баргамот. Похристосоваться хотел, по христиан­скому обычаю, яичком, а я его в участок... Может, откуда он это яичко нес, а теперь вон разбил его. *(Ему показалось, что мраморное яичко, которое он бережет для Ванюшки, разбилось, стало жаль и себя, и Гараську.)* Экая оказия... Похристосоваться хотел. *(Говорит с яйцом Ванятки.)* ...Тоже душа живая, а я-то во... в участок! Ишь ты! Ну, может, оно не разбилось?

Гараська. Да, не разбилось, ты и морду-то всю го­тов разбить. Ирод!

Б а р г а м о т. А ты чего же?

Гараська *(передразнивая).* Чего? К нему по-благо­родному, а он в... участок. Может, яичко-то у меня послед­нее. Идол!

Баргамот *(не сердясь).* Да разве вас можно не бить?

Гараська. Да ты, чучело огородное, пойми, мать твою...

Баргамот. Пойдем. *(Гараська сопротивляется.)* Ко мне. Разговляться.

Гараська. Так я к тебе, пузатому черту, и пошел!

Баргамот. Пойдем...

Гараська. Иди ты к черту лысому, чурбак...

Баргамот. Пойдем, Герасим... как тебя по батюш­ке? *(Гараська насторожился.)*

Гараська. Андреич. А что?

Баргамот. Пойдем ко мне разговляться, Герасим Андреич? *(Гараська снова завыл.)* Ну, чего вы, Герасим Андреич? Перестаньте. *(Сажает Гараську на скамейку.)*

Гараська. По отчеству... как родился... никто по отчеству не называл... Опустился... Верно говорите, Иван Акиндинович. Герасим Андреевич...

Баргамот. Да нет, не то, не то я говорил... Погоди. *(Приносит из будки крашеное яичко, отдает Гараське, тот начинает чистить.)* Понимаешь, сынишка у меня... Ванятка... Потешный малый... *(Гараська кончил чистить яйцо, отломил половину, передает Баргамоту. Едят. На­чинают бить к заутрене. Оба встают, хотят обняться. Слышен стук копыт подъезжающей пролетки. Баргамот встает во фрунт.)*

**Стр. 134**

Гараська. Здравия желаю, Вше превосходительст­во! *(Поднимает с земли шапку Баргамота, нахлобучивает ему на голову. Баргамот дает ему "зуботычину". Бьют праздничные колокола.)*

Баргамот *(свистит в свисток).* Разойдись! Стой тут из-за вас, пьяниц... Были определены события:

1. Избиение Гараськи.

Действие Гараськи — отметить праздник со всеми, развесе­лить народ, получить подаяние. Действие толпы — не пустить чу­жака на свой праздник. Действие Баргамота — очистить участок.

2. Подарок сыну Баргамота.

Действие Баргамота — доставить яйцо в сохранности. Дейст­вие народа — развлечься.

3. Разгул Гараськи (поет, "справляет праздник" со столбом, чтобы потешить и подразнить публику).

Действие Гараськи — найти друга. Действие Баргамота — избавиться от Гараськи.

4. Разбилось яйцо Гараськи.

Действие Гараськи — обвинить Баргамота. Действие Барга­мота — оправдаться, защититься.

5. Приглашение на праздничный обед. Братание. Действие Гараськи— уйти, отказаться, убежать. Действие

Баргамота — очиститься, подарить Гараське праздник.

6. Зуботычина.

Действие Гараськи — похвастаться подарком. Действие Бар­гамота— наказать Гараську за "позор".

Работая над инсценировкой, студент добивался правды дей­ствий и переживаемых чувств, выбирал из своего жизненного опыта самое чистое, прочное, извечное, необходимое для первых шагов познания авторского мира.

**Гончаров.** Чем студенты духовно чище, чем непримиримее они будут относиться к фальши и передавать эти качества через сценические образы, тем нужнее будет их искусство людям.

Важно также, чтобы с первых шагов работы с произведе­нием автора студент понял идею примата писателя в те­атре. Необходимо раз и навсегда уяснить себе, что как в идеологическом, так и в художественном отношении ве-

**Стр. 135**

дущая роль в театральном искусстве принадлежит лите­ратуре.

**3. Воплощение инсценированного рассказа на сцене**

Процесс поиска актерских и режиссерских средств вырази­тельности, наиболее полно выявляющих тему рассказа, требовал особого внимания и работы воображения. Режиссеру надо было найти эмоциональные "маяки", на которые отзывалась психо­техника студента-исполнителя и которые лежали в русле глав­ной проблемы рассказа. С помощью педагога необходимо было найти у автора такую тему, которая бы грела режиссера и ис­полнителей и, что самое главное, была бы интересна современ­ному зрителю.

Педагогический процесс уточнения "зон заразительности" студента-режиссера и студента-актера не должен носить насиль­ственный характер. Волевой прием в поисках направленности темперамента студентов может привести к душевному вывиху, к нарушению естественности. Помочь студентам **обратиться** к глу­бинам человеческой жизни и своей души, органично выявить их темперамент и гражданственность в полную силу — это основная методологическая задача педагога в работе над инсценировкой.

В начале второго года обучения студенты и педагоги рас­смотрели множество самых различных произведений, но не легко было найти тот рассказ, который мог бы затронуть, "обжечь" учеников. Как-то студенты принесли на занятия рассказы В. М. Шукшина "Чередниченко и цирк" и "Даешь сердце". После их прочтения и разбора Андрей Александрович предложил всем студентам курса выбрать для инсценировки один из рассказов Шукшина и указал на сборник писателя — "Характеры".

Однако в этот семестр работа ограничилась только двумя рассказами Шукшина— "Чередниченко и цирк" и "Даешь серд­це". Андрей Александрович подробно говорил о людях, которые интересуют автора, которым он предан и которых защищает: ге­рои Шукшина беспредельно любят свою землю, свои дела, одно­сельчан, страдают за других, веря в их порядочность и чисто­плотность, ненавидят "жлобство". Гончаров называл героев Шукшина потенциальными Кулибиными, Лобачевскими; самого

**Стр. 136**

Василия Макаровича — русским самородком, тончайшим поэтом народных характеров.

Чувствовалось, что педагог вместе со студентами ищет еще неизведанный им пласт в работе над самобытным автором, про­бует различные варианты характеристик для действующих лиц. Например, Чередниченко из рассказа "Чередниченко и цирк" (режиссеры А. Сергеев и М. Карпушкин) — плановик не по про­фессии, а плановик в жизни. У него все рассчитано, все разложе­но по полочкам. На свои "полочки" он кладет и людей: вот — нужный (с высшим образованием), вот— ненужный (клоун, ар­тист, циркач), а вот — про запас (учительница), под бочком, "в любое время моя". На другом занятии акцентировалось, что Че­редниченко становится "благодетелем", "спасителем", и речь шла и о герое рассказа,и о "зерне" исполнителя Че-ред-ни-чен-ко (все сделать по-порядочку, все распределить по рангам, родам, ви­дам).

Предлагаемые обстоятельства рассказа были таковы. В один из южных курортных городов приехал цирк. В этом городке от­дыхал плановик. В какой-то из вечеров он посетил цирк. Затем в воскресный день посетил все три представления. Его взволновала девушка, которая открывала программу. Она взбиралась по ве­ревке высоко вверх и там под музыку крутилась, вертелась, ку­выркалась. Плановику было 42 года, он был холост, заканчивал заочно сельхозинститут. Работал на маленькой мебельной фабри­ке. У него была хорошая репутация, но не было жены. И вот он влюбился. Ночью плановик ворочался, не мог заснуть до утра и, наконец, принял решение — жениться на циркачке. Утром идет в цирк делать ей предложение. Встретившись с девушкой, он ведет себя уверенно, как "хозяин". Гончаров определяет действия ис­полнителя, исходя из "зерна" образа Чередниченко, — "плано­вик": представляется, проверяет сведения о девушке-циркачке, предугадывает ее настроение, помогает советом, подкупает, про­щупывает ситуацию, уличает во лжи, учит уму-разуму, пугает, даже стращает и, наконец, делает предложение. Сквозное дейст­вие плановика: "спасти" циркачку, "вытащить" ее из цирка (из ада).

Педагога интересовал в рассказе конфликт поэтического на­чала в артистах и атакующего, обывательского невежества

**Стр. 137**

плановика. В столкновении этих жизненных позиций рождалось тре­петное отношение к служителям искусства, приносящим людям радость, праздничность. Исходя из требований темы, определе­ния "зерна", конфликта и сквозного действия, выстраивалась и композиция инсценировки: были определены три события — зна­комство, сватовство, записка. Этим событиям были подчинены все компоненты драматургии инсценировки и поступки исполни­телей.

Вторая работа— о беспредельной вере в красоту души — была выполнена на основе рассказа "Даешь сердце" (режиссер С. Яшин).

Ветврач Козулин искренне верит в то, что операция на сердце, проведенная в Кейптауне, — есть самая большая победа в науке, в честь которой должны салютовать все люди. Вот он и отсалютовал из ружья... в три часа ночи. Председатель и ми­лиционер не верят, что из-за этого можно "булгатить" село, есть какая-то другая причина. Какое дело им до Кейптауна? Своих дел хватает— людям вставать в пять часов, а тут "канонада" в три часа ночи. Но, убедившись в искренности Козулина (никого он не хотел убивать), долго проверяют, не сошел ли их вет­врач с ума.

Подобных Козулину людей часто называют блаженными, "чокнутыми". В. М. Шукшин называет их "чудиками", понимая, что именно они творят прекрасное, они — соль земли.

Инсценировки по рассказам Шукшина на зимнем зачете были признаны лучшими. Подкупала свежесть темы, необыч­ность предлагаемых обстоятельств, глубина психологических ха­рактеристик, подробности сценического существования испол­нителей, их увлеченность поиском новых форм и поэзией пер-возданности.

Работая над этими двумя рассказами в первом семестре, Гон­чаров говорил о необходимости начать поиск других рассказов Шукшина для инсценировки их во втором семестре. Он по-настоящему любил творчество Василия Макаровича, пристально следил за его художественными исканиями в кино и литературе, радовался тому, как от рассказа к рассказу крепнет талант писа­теля, мудреют его "чудики". Андрей Александрович увлекатель­но говорил о том, что слово "чудик" происходит от

**Стр. 138**

однокоренного славянского слова "чудо". Этим словом русский народ обозна­чал самое знаменательное и самое таинственное в жизни, самое радостное, светлое, удивительное и самое отвратительное — чу­дище, чудовище. "Чудики" Шукшина вместили в себя и насмеш­ку, и снисходительность, и ироническое любование, и пренебре­жение, и восхищение. Это одна сторона. С другой стороны, есть в рассказах Шукшина и "античудики", порода людей, чью сущ­ность сам автор называет "свинушностью". "Античудики" - - не­превзойденные мастера творить зло, пусть мелкое, пусть пре­дельно бессмысленное, бьющее прежде всего по ним же, но зло, зло, зло... Творят они его с истинным азартом, артистизмом и упоением. Теща из рассказа "Мой зять украл машину дров", "не­противленец" Макар Жеребцов из одноименного рассказа, Че­редниченко из рассказа "Чередниченко и цирк", парень из "Внут­реннего содержания", Тимофей Худяков из "Билетида на второй сеанс" — все они виртуозны в выстраивании козней.

Шукшинские сюжеты неоднозначны. Попробуй перескажи, например, историю о микроскопе или космосе, шмате сала и нервной системе— выйдет плоский анекдот. Поэтому студенты должны были не пересказывать фабулу, а расшифровать, проана­лизировать сюжеты, тонко и чутко зафиксированные Шукши­ным, передать их обаяние и своеобразие на языке сцены.

Увлеченные творчеством этого писателя, на курсе начали готовить вечер его инсценированных рассказов. Студенты пе­речитали почти все рассказы В. Шукшина, но для творческого раздумья педагоги рекомендовали только некоторые из них: "Микроскоп", "Дядя Ермолай", "Хозяин бани и огорода", "Де­бил", "Билетик на второй сеанс", "Внутреннее содержание", "Верую", "Космос, нервная система и шмат сала", "Хмырь", "Думы".

Надо отметить, что многие рассказы Шукшина написаны в форме диалогов, легко поддаются инсценированию; это ма­ленькие сценки, где учтены почти все законы, предъявляемые к пьесам: острая фабула, сочный язык, композиционная строй­ность, четко очерченные характеры. Но есть и такие, которые трудно перевести на язык сцены, например, "Внутреннее со­держание", "Думы", "Дядя Ермолай" и др. В них повествование ведется от первого лица, почти нет диалогов, много временных

**Стр. 139**

перебросов, медленно движется фабула. Однако тема, поднятая в этих новеллах, непреходяща - - речь идет о том, чем богат человек, что он хочет оставить на земле после своей смерти, чем одарит потомков. Вот дядя Ермолай из одноименного рас­сказа— "вечный был труженик, добрый, честный человек". Ка­кой смысл он видел в жизни? А никакого смысла, кроме рабо­ты, работы, работы... И у Матвея Румянцева из рассказа "Думы" на уме всю жизнь было только дело: в детстве — сенокос, в кол­хозе— работа, на войне— работа... Все заботы, радости и горе­сти связаны были с трудом. Василий Шукшин хорошо знал этих людей, силу и слабость, сложность их характеров. А. А. Гон­чаров писал о нем: "Мне дорога его любовь к истинно народным характерам, присущее ему чувство крепких корней нескончаемо­го истока жизни, связывающего сегодняшнее поколение живу­щих с прошлым и будущим. У него эта тема раскрывается удиви­тельно конфликтно, иногда горько, подчас трагично"1. Эти стро­ки были написаны в конце 70-х годов, но об этом Андрей Алек­сандрович говорил и в первые дни работы над рассказами, ко­гда еще не была написана двухчастная композиция будущего спектакля "Характеры" и шел поиск сценического эквивалента для каждого рассказа. Остановимся на некоторых этапах этой работы и проследим поиски сценического эквивалента эпичес­кой форме.

Идет репетиция рассказа "Хозяин бани и огорода".

Педагог. Рассказ, на первый взгляд, кажется простым. Ни­чего особенного. Разве мало людей имеют свои дачи, дома, ого­роды, машины? Ну и что? Но представьте себе, есть субъекты, которые за морковку могут изуродовать человека, потеря какой-нибудь тряпки для них — чуть ли не трагедия.

Студент (с места). Даже у нас на курсе есть такие.

Педагог. А сколько таких встречается в повседневной жизни? В Подмосковье среди дачников таких "куркулей" сколько угодно.

Студентка С. Акимова (с места). Несколько дней назад я покупала цветы на Новом Арбате. Сколько, спрашиваю. "Три рубля", — отвечает дяденька. Отсчитываю. Двадцатикопеечная монета оказалась 1962 года выпуска. Так он не взял. Давай, гово

**' Гончаров А. А. Режиссерские тетради. С. 124.**

**Стр. 140**

рит, за 1966 год или новее. Объясняю, что это все равно. Так пи взял цветы, вернул мои деньги. Так дрожит за свое добро, что боится 20 копеек упустить. Я разозлилась, говорю: "Цисты мс продавать, а раздавать бесплатно нужно".

Педагог. Так вот: мы и должны взять из рассказа тему подлинного и мнимого богатства. У Шукшина на поверку Гни а гыми оказываются люди "нараспашку", без полушки в кармане. Они богаты душевностью, наивной святостью.

Затем преподаватель дает характеристику центральному пер­сонажу рассказа "Хозяин бани и огорода". Это — - "куркуль", "жмот". Об этом должен говорить его вид: стан коренастый, шеи нет, голова посажена прямо на плечи, сутуловат, руки длинные. Себя ублажает банькой, чаем. По своим владениям шествует, а не ходит. Ни одна полезная травинка не посмеет расти за изгородью, только в его огороде.

Сосед — открытая душа. Пренебрегает бытовыми неудобст­вами. Поэтическая натура. Для него куда важнее купить сыну ба­ян, чем построить баню.

Жена "куркуля" (хозяина бани и огорода) — громкоголосая толстуха. Любит покричать для порядка, хотя и не сердится. Ра­ботает в своем хозяйстве до "темноты в глазах". Все у нее разло­жено по полочкам, новые вещи закрыты в шкафу, носит их толь­ко по великим праздникам. В семье хозяйка — она. Муж — под пятой.

Прочитав рассказ, преподаватель сразу же предлагает сде­лать этюд по первому событию: "Обход владений". Студент Б. Земцов выходит на площадку. Двухчасовая работа почти ниче­го не дала. Еще бы! Земцов — добрый человек, не жадный, у него легкая походка, он "моторный", а здесь необходимо показать ка­чества скряги, угрюмость, тяжелый шаг.

Через несколько репетиций ему предлагается надеть старые галифе (синие), майку-безрукавку, огромные резиновые калоши. Надел все старое, чтобы все видели — живет он плохо, а на по­верку — - "жадюга". Походка шаркающая, напевает старинное танго. Осматривает все уголки усадьбы. Так доходит до бани. Открывает дверь. Жена и дочь, естественно, поднимают крик. Хозяин недоволен: долго моются, лишний расход воды. Начинает выгонять из бани "транжир".

**Стр. 141**

Студент. Какой же я хозяин? Я какой-то бестелесный, "полудыра". Во мне нет стержня, устойчивости, основательности.

Педагог. Вот именно, основательности. Я бы сказал, буль­дожьей хватки и объема. Почему вам предлагаются галифе и ка­лоши? Ваш герой должен "влиться" в них. Он родился в галифе и калошах. Это — кит не мокнущий, командир в своей вотчине. И не забудьте принести шерстяные носки — самовязки, толстые, в репьях. Калоши— волоки. Это даст вам возможность ходить медленно, иначе потеряете их. Не брейтесь. Ваш герой так "плот­но" занят делами, что ему некогда бриться.

Исполнителю роли соседа (студенту И. Костолевскому) педа­гог предлагает работать по-иному. Индивидуальные качества ученика больше подходили для исполняемого им образа, но он был слишком скульптурен. А его герой — крестьянин, ходит бо­сиком: земля ласкает его ноги. Он— "босяк" и "бессребреник". Походка прыгучая, доверчив, верит во все, как дитя. Лирик. До слез хохочет, когда сын играет "Во саду ли, в огороде": "Баян ос­воил все-таки, сорванец!".

Работа над этюдом с импровизированным текстом законо­мерно должна была привести исполнителей к авторскому слову. Но освоение авторской стилистики шло сложно. Студентам, в основном городским жителям, трудно давалось емкое, образное слово Шукшина. Только путем поиска необходимых физических действий постепенно усваивалось и слово писателя.

Перед репетицией педагог позвал студентку Е. Камышан-скую, исполнительницу роли жены хозяина, что-то ей шепнул. Кивнув, она быстро убежала за ширму. Репетиция началась. Вот хозяин подходит к бане, стучит в дверь, слышны женские голоса, визг, но дверь не открывают. Ругаясь, он раздевается: снимает рубаху, галифе, сидит в исподнем. Ждет. Закуривает. Докурив цигарку, стучит в дверь. На пороге появляется жена в исподней сорочке. Хозяин от неожиданности попятился, затем хмыкнул, захохотал, неожиданно обнял партнершу (чего не было в роли). "Вот такая оценка должна быть и у хозяина, — говорит педа­гог. — Он впервые увидел свою жену днем в таком виде, беспо­мощную. Вот и растаял".

Физическое самочувствие растерянности, незащищенности помогло и студентке, игравшей жену, понять "зерно"

**Стр. 142**

создаваемого образа. Конечно же, муж с женой "лаются", но, однако, у них есть главное — они любят друг друга. Их любовь своеобразна — с побоями и "грызней".

Итак, уставился мужик "зенками" на свою жену, глаз ото­рвать не может. Возникает неловкая пауза. Затем хозяин хочет обнять жену, она сует ему ведро: принеси, мол, воды. Тот кидает ведро обратно. Идет перекидка ведром. Подошедший сосед сме­ется. Муж с женой, мгновенно объединившись, набрасываются на него, выгоняют за ворота.

Так понемногу, последовательно, шаг за шагом, студент "подходил" к своему хозяину, куркулю, но текст еще давался с трудом. Все делалось вроде бы правильно, действия, вытекающие из событий, выполнялись точно, но не хватало еще каких-то внут­ренних качеств, а возможно, физического самочувствия.

Как-то на репетиции включили мелодию "Аргентинского танго", и студент сделал выход своего хозяина в танце. Получи­лось очень смешно. Ритм и пластика дали толчок для выявления верного "зерна" роли. Появилось точное импровизационное са­мочувствие и у жены: она с упоением "грызет" своего благовер­ного. Внутреннему состоянию расслабленности и удовольствия помог костюм — голова завязана полотенцем, сама одета в ниж­нюю полотняную рубаху.

Нащупав "зерно" и тему каждой роли, начали выстраивать ее перспективу. Большое внимание было уделено композиционной стройности инсценировки, которая создавалась за счет разности темпо-ритмов каждого события. Первое событие должно было идти медленно, в предвкушении удовольствия от мытья в бане. С приходом соседа ритм убыстряется: пришел "чудик", лезет с "дурацкими" советами, да еще на дармовщинку хочет помыться в бане. Финальная часть проходит вихрем, буйно. Скандал. Соседа выбрасывают вон из предбанника. За ним летят его брюки, руба­ха, тазик.

Постепенно, от репетиции к репетиции, постановщик и ис­полнители, создавая характеры персонажей, нашли логику их действий и взоимоотношений. Окончательный вариант инсцени­ровки таков.

Где-то заиграл баян. В старых солдатских брюках, в майке, в измятой кепчонке и огромных резиновых калошах появляется мужик. Осматривает свои владения. С его по-

**Стр. 143**

явлением возникает мелодия "Аргентинского танго". Тан­цуя, хозяин обходит усадьбу, останавливается возле бань­ки. Там шумно парятся жена и дочь. Предвкушая удоволь­ствие, он снимает с себя одежду, улыбается. Мужику не терпится взглянуть — чего это они там "размылись". На­ходит в двери бани щелку, ловко устроившись, начинает рассматривать свою жену. Хихикает.

Сосед, подошедший к бане, застает мужика подгляды­вающим за обнаженными женщинами. Здоровается. Ог­рызнувшись на соседа, мужик начинает сетовать на свою жену, на жизнь. Едва они присели на тазики, принесенные соседом, как жена бросает из бани ведро, чтобы муж при­нес холодной воды. "Не дает, змея, спокойно посидеть!". Поймав ведро, мужик садится на него и начинает размыш­лять о загробной жизни (жаль себя до слез). Постепенно нарастая, звучит "Верую" в исполнении Ф. И. Шаляпина. Мужик блаженно растягивается на земле, задирает голову в небо, скрестил руки на животе. Всем своим существом устремляется к небу. Но именно в этот момент голос жены возвращает его на грешную землю. Выругался, чуть не съездил жене по носу, но та быстро исчезает в бане. Рас­строенный муж идет к колодцу. Сосед, чтобы успокоить его, просит рассказать историю дальше. Садится рядом. Мужик продолжает прерванный рассказ. Жена, чтобы удо­стовериться, пошел ли муж за водой, открывает дверь ба­ни. В тон рассказа она качает головой, представляя себя идущей за гробом мужа. Мужик стоит, прижав ведро к груди, как подушку с наградами. Как только он заговорил о жене, она с проклятьем набросилась на него. Муж броса­ет в нее ведром. Она ловит ведро, замахивается на мужи­ков. Те отскакивают в сторону, втянув голову в плечи, от­ступают к сараю. Жена, передразнив мужиков, начинает их "костерить", с проклятьями скрывается в бане.

Между мужиками завязывается спор о смысле жизни. Пришедший сосед обвиняет хозяина в жадности и жесто­кости. На подмогу мужу выходит из бани жена. Она уже оделась, взяла сменное белье. Вместе с мужем она начина­ет проклинать и соседа, и его сынишку. "Куркуль" торжествует: он сумел доказать, что сосед не прав, что сынишка соседа— шалопай и ворюга (крадет морковку с его огорода) и что он за дело отхлестал мальчишку хворостиной. Сосед оскорблен до глубины души. Ему еще не приходилось ви-

**Стр. 144**

деть таких кровожадных людей, глухих к чужому горю. Пожалуй, им бы он не пришел копать могилу. Он даже от­казывается мыться у них в бане. Со словами "куркуль!" со­сед уходит. Вслед ему летят бранные слова мужика, затем тот выгоняет из предбанника жену с дочерью, с остервене­нием снимает майку, исподние штаны, которые вывешива­ет на двери. За дверью слышатся слова: "Иди-иди, музыку слушай! Вальс. Почему у тебя деньги не ведутся! И-эх!"

На одном из занятий Гончаров говорил о современной дра­матургии, о необходимости современных авторов обращаться ко всем сторонам повседневной жизни.

**Гончаров.** Я думаю, что не открою особого секрета, если скажу, что современная драматургия очень отстает от со­временной прозы. Именно проза — "городская", "деревен­ская" - - мощно рванулась вперед. Какие здесь прекрасные имена: В. Шукшин, Ю. Трифонов, В. Тендряков, Ф. Абра­мов, В. Астафьев, В. Белов, В. Быков, В. Распутин. Какая широкая география, какой мощный охват самых разнооб­разных участников сегодняшней нашей жизни, какое пора­зительное авторское разноголосие, разнообразие интона­ций, манер, стилей.

Но не каждый рассказ может послужить основой для инсце­нировки. Сцена не терпит многословных описаний чего-либо, длинных лирических отступлений, принадлежащих повествова­телю. Здесь обязательны: повод для конфликта (событие, факт), сам конфликт, вокруг которого строится действие, конкретные поступки людей в предлагаемых обстоятельствах, четко выве­ренные характеры героев. И у В. М. Шукшина, признанного мас­тера интриги, есть рассказы, которые трудно поддаются переводу на язык сцены. Делая инсценировку, важно понять, о чем же рас­сказ, ощутить его дух, определить тему, увидеть общий колорит и попытаться выстроить это не через диалоги, а через режиссерские и актерские паузы. "Зоны молчания" должны быть до предела заполнены поведением действующих лиц (цепочкой действий). Цепочка действий и поступков выстраивается и фиксируется в процессе репетиционной работы. В такой инсценировке, как пра­вило, слов, бывает очень мало. Отношения людей прочитываются через взгляд, жест, смену мизансцены.

**Стр. 145**

Студент А. Сергеев взял для работы рассказ "Внутреннее со­держание". В нем очень много авторских отступлений, в которых выводится главная мысль писателя, и почти нет диалогов — рас­сказ ведется от первого лица. Хорошо, что студент знал законы построения драматического произведения (ныне он профессио­нальный драматург), умел переработать повествовательный ма­териал для постановки. Ему в какой-то мере удалось выстроить драматургический костяк инсценировки, легшей в основу этюда. Этюд был разработан остро, динамично, со многими комически­ми моментами. Однако в процессе дальнейших репетиций выяс­нилось, что в рассказе отсутствует действенная пружина, в нем не хватает "строительного материала", чтобы выявить сценическим языком авторскую интонацию, определить тему и идею режиссе­ра. Поэтому при дальнейшей работе над спектаклем "Характеры" этот рассказ был исключен из композиции и заменен более дина­мичным, действенным и поэтичным рассказом "Заревой дождь".

В этом рассказе режиссера особенно интересовали споры сельского активиста Бедарева и его односельчанина Кирьки, лен­тяя и пьяницы, о смысле жизни. Ефим в 30-е годы раскулачивал, крест с церкви своротил. Теперь его мучит совесть. "Не страшно ли умирать?" — спрашивает Кирька. Кирьке никак не понять, по­чему Ефим жил "таким винтом, каждой бочке затычка?.." И толь­ко смерть Ефима прекращает их вечный спор. "Кирька медленно пошел прочь от больницы. Шапку забыл надеть — нес в руках.

Шел Кирька и грустно смотрел в землю. Жалко было Ефима Бедарева. Сейчас он даже не хотел понять: почему жалко. Груст­но было и жалко. И все".

На этот текст Шукшина Андрей Александрович делал осо­бый упор: "Зацепило Кирьку. Он потрясен мыслью, что жил на свете на "холостом ходу". Эта эволюция в характере Кирьки и волновала режиссера. Человек сделал первый шаг в другую, че­стную жизнь. Хотя и робкий, на первый взгляд незаметный, но для Кирьки очень важный.

Следует напомнить, что рассказы В. Шукшина требуют зре­лости восприятия. Нужен общечеловеческий и творческий опыт, чтобы постичь писателя, ну а городским ребятам язык и поведе­ние показанных в рассказах людей казались иногда странными, даже дикими, и они делились своими ощущениями с педагогом.

**Стр. 146**

* Не может быть такой откровенности и первозданности у современного человека. Он испорчен цивилизацией и ограничен разного толка условностями, — говорили студенты.
* Допустим. Но все же это уникальные люди, — отвечал педагог.

— Хорошо. Давайте у них будем учиться душевной чистоте, обаянию, смекалке, откровенности, любви и ненависти, умению молчать, любить землю, природу, людей.

Шукшин учил нас правде жизни, честности, зоркости. Его герои помогали нам воспитывать чутье ко всякого рода неправде. На материале его рассказов педагоги вели работу по формирова­нию личности студента, по воспитанию его вкуса, нравственных принципов. Недаром шукшиновский материал был выбран еще на втором курсе как основа для инсценировки и поиска образных решений. Параллельно шел процесс воспитания гражданской и жизненной позиции студентов.

Ведь незаинтересованный, душевно вялый человек не может работать в искусстве. Если у человека толстая кожа и спящая ду­ша, от него надо избавиться. Кроме вреда такие люди ничего не принесут. Невыразительный, лишенный рефлекторной возбуди­мости и образного мышления человек не может стать режиссером и актером. "Главным свойством нашей профессии является об­разное мышление. Художник воспринимает мир иначе, нежели люди, творческим даром не обладающие. Все, что он видит во­круг, превращается в образ. Если эта способность переводить увиденное в план эмоционально-образный отсутствует, не зало­жена в человеке "от природы", дело плохо. Научить мыслить об­разами нельзя — можно лишь развить, что уже в человеке есть"1.

Но если у студента под маской спокойствия мы вдруг видим горящие глаза, ранимую душу, надо попытаться увлечь его, раз­вить инициативу, сбить с него важность и спесь, помочь ему стать самим собой. В способах и формах "манков", провоцирую­щих его, не следует стесняться, можно нажать на все "кнопки", чтобы увидеть настоящую, без наносов, суть человека.

Выявление истинной сути молодого режиссера и актера бы­вает порой очень болезненным и для студента, и для педагога. Приведу пример из жизни курса. Один из студентов

**1 Гончаров А. А. Режиссерские тетради. С. 207.**

**Стр. 147**

(В. Александров) интересно работал во время индивидуальных занятий: вносил небанальные предложения, излагал свои видения четко, последовательно, оригинально. Но как только выходил на сцену или начинал работать с исполнителями, т.е. как только чувствовал себя центром ситуации, — все хорошее исчезало. Пе­дагог решил сыграть на самолюбии студента и какое-то время как бы не замечать его. Между собой преподаватели договорились: если появится у него потребность в самостоятельной работе, пусть пробует, но не помогать ему, наблюдать как бы со стороны.

Студент выбрал для работы рассказ В. Шукшина "Верую". Привлекло название. В нем есть все — верую в человека, верую в жизнь, верую в добро и т.д. Но рассказ оказался очень трудным для сценической реализации. Необычны предлагаемые обстоя­тельства — поп верит во все земное: в авиацию, в научный про­гресс, в коммунизм. Действующие лица неординарны: с оголен­ными нервами один, другой — спокоен и рассудителен.

Все это манило и пугало студента. Первые репетиции пока­зали, что актеры понимали свои действия, но как их осущест­вить — еще не знали. Появившиеся трудности привели к тому, что рассказ перестал "согревать" исполнителей, они начали фор­мально относиться к репетициям, им стало неинтересно работать, и этого уже не возможно было скрыть от режиссера. Он сорвался, устроил скандал. Все разошлись, обиженные друг на друга. Репе­тиции больше не возобновлялись. На сдаче работ руководителю курса инсценировка "Верую" не была показана.

Однако через некоторое время студент с новым азартом при­нялся за репетиции. Прежде всего, сам, как исполнитель роли по­па, стал искать всевозможную информацию, материал внутрен­них ощущений своей роли: ходил в церковь, посещал службы, беседовал со священнослужителями разного духовного знания. У студента появились выразительные психологические черточки, новые нюансы поведения. Изменилась походка, манера говорить, есть, выпивать. Перед нами предстал человек, потерявший веру в свое предназначение, поп-ремесленник. Не легкие у него болят, а ноет душа. В деревне, куда поп приезжает полечить легкие, нахо­дит он родственную душу, мучающуюся "душевной болезнью". Это — - Максим Яриков. Студент-режиссер, исполнитель роли попа, стал "зажигать" сокурсников своей уверенностью, знанием

**Стр. 148**

психологии людей, о которых идет речь в рассказе В. Шукшина. И ребятам стало интересно с ним работать.

Пришло время помочь им. Состоялось несколько репетиций с участием преподавателей. Действие оживилось, заметно выросли исполнители. И все же работа полностью не удовлетворяла ни студентов, ни педагогов. Пришлось подключиться руководителю курса — А. А. Гончарову. Была до предела сжата первая сцена — сцена ссоры Максима Ярикова (В. Боголепов) с женой (С. Аки­мова), уточнен предмет конфликта: живут люди, не понимая друг друга, лет десять. Автоматически живут. "Грызутся" -- и то рав­нодушно. Нет между ними любви. Хочется Максиму любить и быть любимым, а значит — быть понятым. Не найдя отклика на свою тоску-кручину в душе жены, идет он побеседовать к попу.

Посмотрев сцену в доме Лапшиных, Андрей Александрович отметил, что она разработана подробно и довольно интересно, но уводит от главной мысли — темы несостоявшихся судеб. Было сохранено несколько фраз для ввода в предлагаемые обстоятель­ства: приезд попа к своему деревенскому родственнику, якобы для того, чтобы "лечить легкие". Илюха, родственник попа (С. Яшин), уже "набравшись", хвалится, какой он удачливый охотник. Попу с ним скучно. Постучавшись, входит Максим. Внимание педагога было направлено на диалог попа с Максимом Яриковым: они друг перед другом исповедуются, странно, дохо­дя до драки, но исповедуются. В экспозиции инсценировки, что­бы подчеркнуть богатую интуицию, показать неуспокоенную на­туру Максима, Гончаров предложил сделать режиссерскую паузу.

Ранее воскресное утро. Все еще спят. На полу с гита­рой в руках сидит Максим Яриков, перед ним ноты. Это самоучитель игры на гитаре. Он сосредоточенно разучива­ет романс "Я встретил вас". Вначале тихо, потом все гром­че и громче... Из спальни в ночной сорочке выходит раз­буженная жена, включает радио. Звучит текст: "Внимание, внимание! Говорит местный радиоузел. В эфире передача "Алло, мы ищем таланты". Послушайте "Колыбельную" Лядова в исполнении детского хора нашего колхоза; соли­рует ученик шестого класса Витя Мшюфеев". Далее все идет по тексту рассказа.

Максим. Ваньки Малофеева сын... Сопляк... а уже талант. Эх!.. Тоска!..

Люда. О, господи!.. С чего тоска-то?

**Стр. 149**

М а к с и м. Не поймешь ведь!..

Люда. Объясни, пойму.

Максим. Вот у тебя все есть — руки, ноги... другие органы. Заболела нога— ты чувствуешь, захотела есть — налаживаешь обед... Так?..

Люда. Ну?

Максим *(тыча себя в грудь).* Но у человека есть также душа! Вот она здесь, болит! Я же не выдумываю, я элементарно чувствую — болит!

Люда *(двусмысленно).* Больше нигде не болит?

Максим *(взвизгнув).* Слушай! Если сама чурбаком уродилась, то постарайся понять, что бывают люди с душой.

Люда. Тогда почему же ты такой злой, если у тебя душа есть?

М а к с и м. А что, по-твоему, душа-то пряник, что-ли? Вот она как раз и не понимает, для чего я ее таскаю, вот и болит. Я злюсь поэтому, нервничаю.

Л ю д а. Ну и нервничай, черт с тобой. Люди дождутся воскресенья-то, да и отдыхают культурно... В кино ходят. А этот нервничает, видите ли... Трепло!..

Максим. Дура! Сгинь с глаз!..

Люда. Давай — матерись. Полайся — оно, глядишь, пройдет, тоска-то. А лаяться-то мастер...

Максим. Тьфу!.. С тобой говорить — все равно, что об стенку головой биться. *(Срывает с вешалки шубу, ухо­дит, хлопнув дверью.)*

*Фурка передвигается в центр сцены.* Люда *(вслед).* Иди, иди!.. Развей грусть-тоску...

*С движением фурки формируется обстановка дома Ильи. В цен­тре комнаты стол, три табурета. За столом сидят поп и Илю-ха, пьют спирт.*

И л ю х а. Хочешь, принесу двенадцать барсуков сразу? Поп. Мне надо три хороших, жирных...

И л ю х а *(хвастливо). Я* принесу двенадцать, а ты уж выбирай...

*Максим двинул фурку с центра в сторону левых кулис (так от­крылась дверь), вошел.*

Поп *(Максиму).* Ты чего?

Максим. Душа болит. У верующих душа болит или

нет?

**Стр. 150**

Поп. Спирту хочешь?

М а к с и м. Я могу, конечно, выпить, но я не для этого пришел. Мне интересно знать: болит у тебя когда-нибудь душа или нет?

*Поп наливает в стаканы спирт, подвигает к Максиму один ста­кан и графин с водой.*

Болит?

Поп. Так... *(Выпивает, промокнул губы скатертью.)* Начнем подъезжать издалека. Слушай внимательно, не пе­ребивай. Как только появился род человеческий, так поя­вилось зло. Как появилось зло, так появилось желание бо­роться с ним, со злом то есть. Появилось добро. Другими словами, есть зло — есть добро, нет зла — нет добра. По­нимаешь меня?

Максим. Ну, ну.

П о п. Не понукай, ибо не запряг еще. Что такое Хри­стос? Это воплощенное добро. Две тыщи лет именем Хри­ста уничтожается на земле зло, но конца этой войне не предвидится.

*Максим закуривает. Не кури, пожалуйста, или отойди к отду­шине и смоли.*

Максим. Чего с легкими-то?

Поп. Болят.

Максим. Барсучатина-то помогает?

Поп. Помогает. Идем дальше, сын мой занюханный.

Максим. Ты чего?

П о п. Я попросил не перебивать меня.

М а к с и м. Я насчет легких спросил...

Поп. Ты спросил: отчего душа болит? Я доходчиво рисую тебе картину мироздания, чтобы душа твоя обрела равновесие. Внимательно слушай и постигай. *(Наливает спирт в стаканы.)* Итак, идея Христа возникла из желания победить зло. Иначе зачем? Представь себе: победило доб­ро. Победил Христос. Но тогда зачем он нужен. Надоб­ность в нем отпадает. Значит, это не есть нечто вечное, а есть временное средство, как диктатура пролетариата, к примеру. Я же хочу верить в вечную огромную силу, в вечный порядок, который будет...

М а к с и м. В коммунизм, что ли?

Поп. Что коммунизм?

**Стр.151**

М а к с и м. В коммунизм веришь? Поп. Мне не положено. Опять перебиваешь. Максим. Все, больше не буду. Только ты это... по­нятней маленько говори. И не торопись.

П о п. Я говорю ясно: хочу верить в вечное добро, в вечную высшую силу, которая все это затеяла на земле. Иначе для чего все? А? Где такая сила?

Слова попа "хочу верить в вечное добро" педагог предлагал выделить, каждое слово — "хочу (пауза) верить (пауза) в вечное добро". В них— суть размышлений попа и "зона" боли души,

разлад с самим собой.

М а к с и м. Я не знаю.

П о п. Я тоже не знаю.

Максим. Вот те раз!..

Поп. Вот те два. Я такой силы не знаю. Вот это как раз я и чувствую, и ты со своей больной душой пришел точно по адресу: у меня тоже болит душа. Только ты при­шел за готовеньким ответом, а я сам пытаюсь дочерпаться до дна, но это океан. *(Показывает на стакан со спиртом.)* И стаканами нам его не вычерпать. И тогда мы глотнем эту гадость в надежде достичь дна. *(Выпивает залпом.)*

Максим. Ты прости меня... Можно я замечание

сделаю.

Поп. Валяй.

М а к с и м. Ты какой-то интересный поп. Разве такие

попы бывают?

Поп. Я — человек, и ничто человеческое мне не чу­ждо, как сказал один знаменитый безбожник, и сказал

очень верно.

Максим. Значит, если я тебя правильно понял, бога

нет.

Поп. Налей-ка мне, сын мой, спирту. *(Максим нали­вает.) Я* сказал — нет. Да и себе налей, сын мой просто­душный. Да и увидим дно! *(Пьют).* Я тоже не знаю.

Максим *(печально).* Вот те раз!..

*Оба растеряны. Максим пришел за ответом, пришел врачевать*

*душу, а врачеватель, оказывается, сам болен. Самому нужна*

*"скорая помощь". После этих слов спор ведется на равных. То*

*поп наступает, Максим защищается, то наоборот.*

Поп. Теперь я скажу, что бог есть. Мы ведь какого бога себе нарисовали? — размазню, тюлю. Ишь мы ка-

**Стр. 152**

кие!.. Такого нет. Есть суровый, могучий — *жизнь.* В это­го бога я верю. Вот ты говоришь — душа болит. Хороши Хорошо! *Ты хоть зашевелился,* едрена мать! А то бы с печки не стащить с равновесием-то душевным. Здесь Гончаров предлагает подчеркнуть мысль о ранноду-шии, безразличии, душевной и физической аморфности. "Самие большое зло наше— равнодушие,— говорит он.-- С ведом.I равнодушных рушатся человеческие судьбы, пишутся "липош.и-" планы, подавляются передовые идеи".

Поп. Пришел узнать: во что верить? Ты правильно догадался: у верующих душа не болит. Но во что верить? Верь в жизнь. Чем всё это кончится — не знаю. Куда все устремилось— тоже не знаю. Но мне крайне интересно бежать со всеми, а если удастся, то и обогнать других.

Максим. Что-то не чувствую, чтобы я устремился куда-нибудь.

Поп. Значит, слаб в коленках. Значит, доля твоя та­кая, скулить на Земле.

Максим *(зло).* За что же мне доля такая несчастная? Поп. Слаб. Слаб, как... вареный петух. Не вращай глазами...

М а к с и м. А если я сейчас, например, тебе дам разок по лбу, то как?

Поп *(громко хохочет).* Видишь! *(Показывает свой огромный кулачище.)* Произойдет естественный отбор. Максим.Ая ружье принесу.

П о п. А тебя расстреляют. Ты это знаешь, поэтому ружье не принесешь, ибо ты слаб.

Максим. Ну, ножом пырну. Я могу. Поп. Получишь пять лет. У меня поболит с месяц и заживет. Ты будешь пять лет тянуть.

Максим. Хорошо, тогда почему же у тебя самого душа болит.

П о п. Я болен, друг мой. Я пробежал только половину дистанции и захромал...

На этих словах А. А. Гончаров опять делает акцент. Вот, ока зывается, почему "забуксовал" поп: ему страшно хочется жни., он боится смерти. С физической болью связано и душевное р;п двоение. Он — - жизнелюб, весельчак, не верит в загробную жизнь. Здесь, на земле, ему хочется больше познать, увидеть, п<-режить. К тому же он священник не по призванию. Есть дены и,

**Стр. 153**

уважение, положение, но нет удовлетворения от работы. Поздно он это понял, поздно шагнул в жизнь всем существом. Поп. Ты самолетом летал? Максим. Много раз.

П о п. А я вот летел сюда первый раз. Грандиозно! Ко­гда я садился в него, я думал: если этот летающий барак навернется, значит, так надо. Жалеть и трусить не буду. Когда он меня оторвал от земли и понес, я даже погладил его по боку— молодец! В самолет верую! Вообще, в жиз­ни много справедливого. Есенин, говорят, мало прожил. Ровно с песню. Будь она, эта песня, длинней, она не была бы такой щемящей. Длинных песен не бывает. Максим. Ау вас в церкви?.. Как заведут... П о п. А у нас не песня — стон. Нет, Есенин... *(Поп берет гитару.)* Здесь прожито как раз с песню. Любишь Есенина?

Максим. Люблю. Поп. Споем? М а к с и м. Я не умею.

Поп. Слегка поддерживай, только не мешай. *(Поп поет "Клен ты мой, опавший". Плачет, перебирая стру­ны.)* Милый, милый! Любил крестьянина!.. Жалел! Ми­лый!.. А я тебя люблю.

Максим. Отец! Отец!.. Слушай сюда! Поп *(плачет).* Не хочу. Максим. Слушай сюда, оглобля! П о п. Не хочу. Ты слаб в коленках... Молись! Повто­ряй за мной.

Максим. Пошел ты... *(Поп легко, одной рукою под­нимает Максима за шиворот, ставит рядом с собой.)* Поп. Повторяй за мной. Верую. Максим. Верую! Поп. Громче! Торжественно! Верую! Вместе. Верую-у!

Поп *(скороговоркой).* В авиацию, в механизацию сельского хозяйства — верую. Вместе. Верую!

П о п, В научную революцию, в космос и невесо­мость! — ибо это объективно. Вместе. Ве-ру-ю-у!

П о п. В любовь и дружбу людскую, в человека. Вместе. Ве-ру-ю-у.

**Стр. 154**

*Постепенно оба переходят в пляс, танцуют "Барыню". Когда входит Илюха, он застает обоих в танце. Тон зада­ет поп, а вокруг него мелко семенит Максим. К танцу при­страивается и Илюха.*

В работе над инсценировкой А. А. Гончаров предлагал сту­денту-режиссеру множество приемов поиска характерности роли. Один из них — обращение к творчеству других писателей. Ха­рактер попа он сравнивал с самобытной фигурой Кола Брюш.опл Р. Ролана, какие-то черты в нем находил от Соколова из "Судьбы человека" М. А. Шолохова и героя рассказа А. Н. Толстого "Рус­ский характер".

К концу работы инсценировка приобрела совсем иное звуча­ние. Получилась трогательная история несостоявшихся, но ищу­щих натур, пытающихся переменить свою судьбу. Студент по­нял, что работе надо отдавать все свои силы, знания и умение, чтобы доказать свою необходимость курсу, свой профессиона­лизм, на личном опыте он убедился, что себя, как личность, сле­дует утверждать в поиске, в повседневном труде. Он стал части­цей сценического действия, а действие— частью его собствен­ной жизни. Спустя некоторое время студент записал в своем дневнике: "Все это было очень хорошим уроком, полезным, та­ким, который запомнится на всю жизнь".

Это жестоко? Возможно. Если вы хотите помочь человеку — не жалейте его и себя.

**Гончаров.** Выбор выразительных средств, начиная с рас­пределения ролей, поиска художника и композитора, опре­деления световой и шумовой партитур и т.д., кончая по­следними штрихами на генеральных репетициях, говорит нам, что мелочей в нашей работе нет, как и в работе хирур­га, спасающего своим вмешательством жизнь человека. Трудно себе представить хорошего хирурга, зашившего в животе оперируемого ножницы, бинты, скальпель или пин­цет — чужеродное тело, от которого его пациент может по­гибнуть.

Так почему мы, режиссеры, иногда позволяем себе в ткань, живого организма нашего спектакля вклеить нечто чуже­родное, неорганичное для спектакля? Скажем, нашли мы нечто пикантное в первые дни работы над спектаклем и пи

**Стр. 155**

за что не хотим отказаться от него. Эта находка давно уже стала флюсом, тормозит нашу работу, отводит от главной артерии спектакля — сквозного действия, а мы нянчимся с ней.

Отсекать все лишнее. Безжалостно. Вы этим только осве­жите организм вашего спектакля, сделаете ваш спектакль жизнеспособным.

Случалось, что "пикантные частности" в поведении дейст­вующих лиц, найденные режиссером в ходе работы, от которых до боли было жалко отказаться, иногда заслоняли главную мысль инсценируемого рассказа. В этом случае необходимо было вме­шательство преподавателя. Ученик доказывал правомочность своих находок, а преподаватель спокойно, исподволь, на примере работы с исполнителями опровергал доводы студента-режиссера. Чаще всего после такого разбора на занятии студент признавал свою ошибку и через некоторое время перестраивался на другой лад работы; если же он упорствовал, педагоги разрешали ему по­ступить по-своему, не учитывая их замечаний. Тогда сам матери­ал клал такого упрямца "на обе лопатки".

Аспирант В. Лаптев делал инсценировку рассказа "Хмырь". Муж "вырвался" от жены на курорт, пытается завести роман. Причем действует нахраписто, нагло, как выражается В. Шук­шин, "клинья бьет". Здоровячка, которую выбрал для своих уха­живаний "хмырь", не прочь пофлиртовать. Курортники вмеши­ваются в их разговор, высмеивают этот флирт.

Надо напомнить, что в своем рассказе В. Шукшин разоблача­ет подобные отношения, ему одинаково ненавистны как нахаль­ство, так и педантическое лицемерие курортной общественности, для которой поведение мужчины и женщины — повод для того, чтобы выставить себя в лучшем свет: глядите, мол, какие мы по­рядочные.

Студент, делавший инсценировку, сместил акценты. У него "здоровячка" и "хмырь" становились жертвой насмешек и клеве­ты — зрителям было их жалко. Финал был таков. "Здоровячка", чтобы избавиться от насмешек, останавливает автобус, выходит из него. Женщина, которая спровоцировала скандал, говорит сосед­ке: "Зря мы так..." Все пассажиры-курортники осуждающе смотрят на инициатора травли. Она, поняв свою оплошность, начинает пе-

**Стр. 156**

релистывать журнал, который держит в руках. Курортники, т <• как один, выходят из автобуса, оставляя женщину одну. Так сту­дент-режиссер выразил протест против лицемерия и ханжсстиа.

Анализируя инсценировку, руководитель курса спросил, кл кая тема интересует студента.

- Мне бы хотелось рассказать о нечистоплотных людях, ханжестве и лицемерии.

— А у вас получилось о том, как измордовали хороших лю­дей, как уничтожили только что появившуюся любовь.

И педагог начал убедительно и терпеливо разбирать только что показанные сцены.

**Гончаров.** Можно ли *так и о том* говорить, как вы сдела­ли? Думаю, можно. Но при чем здесь рассказ Шукшина? Вспомним, Шукшин назвал свой рассказ "Хмырь" — и не случайно. Его герой — скользкий, нахальный, хитрый тип. Он берет все, что плохо лежит: деньги, вещи, любовь. Для него лишены смысла слова "совесть", "так делать непри­лично". Он глух к человеческим страданиям, болестям, ну­ждам. Делая инсценировку, работая с исполнителями, вам надо было оттолкнуться от названия новеллы. Сейчас ва­ши герои — с оттенком лиризма, поэтические натуры. Хо­чется отметить хорошую, убедительную работу (в предло­женном вами рисунке) исполнителей ролей, весьма инте­ресно вы разработали шумовую, цветовую и музыкальную партитуры, любопытно мизансценическое решение. Но ваш режиссерский рисунок не имеет ничего общего с рас­сказом В.Шукшина. И — - главное—- приемы, использо­ванные вами в работе для выявления темы, начисто "опро­кинули" ваш замысел, стали упрощением проблемы, волно­вавшей вас.

Студенту необходимо было выстроить свое решение, свой замысел прежде всего через людей, а уже потом через обстанов­ку, свет, музыку, шумы и занятные приспособления. Сочные, ин­тересные частности заслонили главное — ради чего и о чем ре­жиссер подготовил инсценировку. Она, к сожалению, тоже не пошла в композицию "Характеры".

Подробно останавливаясь на разборе рассказов В. М. Шук­шина, выбранных студентами и педагогами для инсценировок,

**Стр. 157**

хотелось бы еще раз сказать об особом пристрастии, которое ис­пытывал А. А. Гончаров к творчеству этого писателя, отмечая необычность создаваемых им характеров, настойчивое стремле­ние его героев стать чище и лучше, осмыслить свою жизнь. Нуж­но было иметь огромный интерес к автору, чтобы в течение двух лет скрупулезно, крупица за крупицей, отбирать материал для большого, пристрастного разговора со сцены устами молодых актеров — своих учеников. Спектакль создавался постепенно, рождение его эмоционального "зерна" произошло позже, когда в качестве основы спектакля был выбран рассказ "Мой зять украл машину дров". Именно с инсценировки этого рассказа начинался по-настоящему исповедальный разговор со зрительным залом. А пока шла кропотливая, нервная, черновая работа: искали, нахо­дили, читали, опровергали, снова искали, утверждали, писали инсценировки, репетировали.

В конце четвертого семестра были утверждены в качестве основы для работы рассказы "Дядя Ермолай" и "Микроскоп".

Прочитав рассказ "Дядя Ермолай", Андрей Александрович предложил сделать этюд на тему честности. Назначили исполни­телей. Вместо дяди Ермолая главным действующим лицом стал бригадир, а вместо мальчишек — девушки. В этюде участвовал весь курс.

Колхозники на полевом стане. Выпала минутка отды­ха. Люди вытащили из холщевых мешочков свертки, бу­тылки с молоком, овощи, вареные яйца. Некоторые, рас­стелив фуфайки, повалились спать.

В центр собравшихся людей выходит девушка (С. Акимова). Слышны раскаты грома.

Девушка. Я хочу рассказать об одном хорошем че­ловеке, нашем бригадире Боре. Помнится, была страда, и вдруг набежали тучи, начался дождь, но мы были все рады этому дождю. Хотелось отдохнуть...

*Наплыв отсекается музыкой и светом.*

Бригадир (В. Кондратьев). Подъем! Дождя не бу­дет. Надо кончить молотьбу— и по домам... *(Обращаясь к девчонкам.)* Светка, Милка, точек видите?

С в е т к а (С. Акимова). Ну, видим.

Бригадир. Дежурить будете!

Милка (Л. Иванилова). Борь...

**Стр. 158**

Бригадир. Никаких Борь. *(Вручает ей папку. Ухо­дит. Девушка садится на ящик. К ней подходит другая де­вушка. Начинает прихорашиваться. Раздается свист.)*

Светка. Иду!

*Отдых окончен. Люди собирают остатки еды, расходятся по рабочим местам. Милка остается одна. К ней тихо подкрадыва­ется парень, набрасывает ей па плечи пиджак, садится рядом. Девушка пододвигается к нему. Вместе укрываются пиджаком. Время близится к утру. Холодновато. Вдруг раздается крик.*

Бригадир. Милка, Светка, где вы? *Милка вскакивает, отдает пиджак парню, тот прячется.*

Милка. Борька идет.

Парень. Ну и что? *(Напяливает на Милку фуражку, гордо направляется в сторону бригадира, но, увидев его, убегает. Фуражка остается на голове у Милки.)*

Бригадир. Так. Дежуришь, значит?

Милка. Дежурю.

Бригадир *(снимает с головы Милки фуражку).* А фуражка чья?

М и л к а. А я почем знаю?

Бригадир *(читая на подкладке фуражки подпись).* Сашкина.

*В это время паренек появляется за спиной бригадира, делает знаки, чтобы Милка бросила ему фуражку.*

Светка, где?

Милка. Тоже дежурит.

*Появляется Светка, отряхивает с одежды солому, напевает.*

Светка. "Если бросишь меня, милый,

Ошибешься, дорогой.

Ну и пусть я некрасива,

Но характер золотой".

Бригадир. Вот и она, красавица. Где была? С в е т к а. С точка иду...

Бригадир. С точка, говоришь? *(Подходит к ней ближе.)* Точек-то во она где. А ты — в обход, значит?

*В это время незаметно появляется Сашка. Милка бросает ему фуражку. Сашка прячется за щит.*

Светка. В обход. *(Бригадир направляется за щит. Видны Сашкины ноги).*

**Стр. 159**

Милка *(Светке).* Все, леший, знает. Что делать? Бригадир *(появляясь).* Ну, так, где вы были? Девушки *(вместе).* На точке. Бригадир. Хватит врать! Где были, спрашиваю? Девушки *(вместе).* На точке!

*Начало рабочего дня. На стан собираются люди, разбирают ра­бочий инвентарь: лопаты, метлы, носилки и т.д.*

Бригадир *(обращаясь к людям).* Где на точке? Где на точке? Я ведь всю ночь сторожил там. Не было их там, не было.

М и л к а. А мы... это... мы — с другой стороны.

Бригадир. С какой другой?

Милка. Ну той... которая за лесом.

Бригадир *(обращаясь к колхозникам).* Слыхали?

Один из колхозников. Ну?

Бригадир. Лес-то во он где. *(Показывает напра­во.)* А точек — вон. *(Показывает налево.)*

*Колхозники хохочут.*

Так где вы были, спрашиваю?

Девушки *(вместе).* На точке!

Бригадир *(обращаясь к колхозникам).* Понимаете, я сам там был, ночевал...

Колхозники. Ну и что? Подумаешь! Ничего же с тобой не случилось?

Бригадир *(кричит).* Как не случилось? Как не слу­чилось? Вот что! Пять трудодней с вас снимаю. *(Уходит.)*

*Девушки садятся на носилки, шепчутся о чем-то. Их окружают колхозники. Вбегает бригадир.*

Вот что. Погорячился я малость, не снимаю я с вас пять трудодней. Только скажите правду, где были.

Светка. Сказали тебе, на точке.

Милка. Ну, чего пристал?

Колхозники. Сказали же тебе, на точке. Чего к ним пристал? Во — глаз не сомкнули.

Бригадир. Да врут они!..

Колхозники. Ничего не врут. Были они там.

Бригадир *(обращаясь ко всем).* Эх, вы... *(Уходит.)* В процессе работы над этюдом были выявлены интересные нюансы человеческой психики: равнодушие к общественному

**Стр. 160**

делу, ложь и черствость по отношению к людям, лжезаступниче­ство. Впоследствии все массовые сцены с колхозниками из этого этюда вошли в спектакль. Также были приняты и более подробно разработаны сцены ночного свидания пар. Только сторожами, как и у Шукшина, стали парни, а девушки приходили к ним на сви­дание. Начинал рассказ о дяде Ермолае парень (А. Соловьев), ко­торый только сейчас осознал, что вели они себя когда-то с другом недостойно, упорно лгали, не понимая, что этим унижают свое достоинство и обижают пожилого человека. Исполнителем роли второго парня был А. Фатюшин.

С рассказа *"Дядя Ермолай"* начиналась вся композиция, ибо началом сильного характера, большой, правдивой души А. А. Гон­чаров считал умение человека вовремя покаяться в своих "грехах-проступках", осознать свои ошибки. Исповедаться. Особенно долго и тщательно режиссер работал над монологом исполнителя последней сцены, видя в этой исповеди ключ к образу автора-рассказчика и ко всему спектаклю, считая, что здесь проявляются черты самого Шукшина, который казнит себя за какие-то только ему известные проступки. "Теперь, много-много лет спустя, ко­гда я бываю дома и прихожу на кладбище помянуть покойных родных, я вижу на одном кресте: "Емельянов Ермолай... вич". Ермолай Григорьевич, дядя Ермолай. И его тоже помню, стою над могилою, думаю. И дума моя о нем простая: вечный был труженик, добрый, честный человек. Как, впрочем, все тут, как дед мой, бабка. Простая душа. Что был в этом, в их жизни, какой-то большой смысл. Или — не было никакого смысла, а была одна работа, работа...".

На репетиции рассказа *"Микроскоп"* (режиссер С. *Яшин),* Гончаров предложил студенту Земцову, исполнителю роли Анд­рея Ерина, искать в своем герое черты самого автора. Ерин, как и В. Шукшин, верит в волшебную силу науки, искусства, собствен­ного творчества. Разве не находим мы в Андрее Ерине, с его поч­ти первобытным преклонением перед силой науки, шукшинскую убежденность в святости художественного творчества?

Уверовав в беспредельные возможности науки, Ерин пытает­ся заглянуть в святая святых бытия, исследовать состав крови, воды, воздуха. А. А. Гончаров отмечал, что Ерин в своем творче­стве так же одержим, как Пирогов или Павлов. Эту одержимость

**Стр. 161**

надо искать в каждом звене, в каждом событии, действии и по­ступке.

**Гончаров.** Хотелось бы в экспозиции заявить его празд­ничность, неординарность поступка. Ерин купил не микро­скоп — целую лабораторию или обсерваторию. С другой стороны, его жена занята обыкновенными делами — моет полы, готовит пищу или стирает.

Как воплотить этот контраст? Как сценически наполнить две шукшинские фразы: "На это надо бы решиться. Он ре­шился?" И поиск начался.

Деревенская изба. У окна стоит стол. На столе не­сколько перевернутых табуретов. Женщина занимается уборкой комнаты; ей помогает мальчик— протирает табу­реты, стол, окна. В дом заходит муж, топчется у порога. Жена бросает на пол тряпку, на, мол, вытри ноги. Он вы­тирает ноги, мнется у порога.

—Это... Я деньги потерял. Сто двадцать рублей. Жена берет тряпку, бросает в ведро так, что расплескивает воду.

* Где?
* Да если бы знал, я б пошел и...

—Ну, не-ет! Ухмыляться ты теперь долго не будешь. *(Приносит сковородку, замахивается ею, бьет мужа.)* Месяцев девять, гад!..

Однако впоследствии режиссер изменил экспозицию. Был предложен другой вариант. Вначале исполнитель строил образ труса: сделал что-то и жалеет о содеянном.

**Гончаров.** Ерин не таков. Конечно, он пасует, но еще и гордится тем, что, наконец, решился на отчаянный посту­пок. Ерин думает, что он не микроскоп купил, а целую ла­бораторию. Все должно было играться крупнее. Тогда и конец стал звучать по-другому. Крах научного эксперимен­та, крах надежд на большое открытие. Не микроскоп отне­сли в комиссионку, а душу Ерина. Новый вариант экспозиции учитывал задачи педагога.

Изба. В центре избы стоит печь. От печи до стенки на­тянута ситцевая, в цветочек, занавеска. На печи сидит мальчик, читает книжку. У печи, склонившись над тазом, женщина (Л. Коршакова) стирает белье, тыльной стороной

**Стр. 162**

руки вытирает пот со лба. Отжала белье, вылила в ведро воду. Просит мальчика (А. Соловьев) вынести ведро. Он нехотя сползает с печи, на ходу повторяет прочитанное, берет ведро, идет к выходу, сталкивается с отцом. Отец (В. Земцов) пропускает сына, закрывает за ним дверь. Же­на продолжает стирать.

Ерин *(как бы между делом).* Это... *Я* деньги потерял. *(Смотрит через плечо на жену)* Сто двадцать рублей.

Жена *(продолжая).* Где?

Е р и н. Да если бы я знал...

Жена *(в сердцах бросает полотенце в таз, потом берет мокрое полотенце, подходит к мужу).* Ну, нет, ты у меня долго ухмыляться не будешь! *(Ударяет его полотен­цем по спине. Муж убегает за занавеску, жена* — *за ним. Слышны удары, затем вверх поднимаются руки, видны удары по рукам.)*

Ерин. По рукам не бей. Завтра же на бюллетень ся­ду!

Жена. Садись!

Ерин. Тебе же хуже!

Жена. Пусть!

Ерин. Полотенце-то, полотенце-то мараешь! Самой стирать!

Жена. Выстираю! *(Муж выбегает из-за занавески, стараясь закрыться от ударов, берет со стола миску, са­дится на табурет, жена продолжает бить его по рукам. В комнату входит сынишка с ведром, оценив обстановку, старается защитить отца. Мать бьет полотенцем и его.)* Уйди!

Ерин. Ребенка, ребенка-то не тронь!

*Жена вырывает из рук мужа миску, швыряет и попадает мужу*

*в голову. Он вскрикивает, хватается за голову. Сын поднимает*

*миску, уносит с собой за занавеску. Жена, уткнувшись головой в*

*печь, начинает причитать.*

Жена. Ох, да за что ж мне такая долюшка... *(Сын вы­глядывает из-за занавески.)* Лишнего кусочка не съела, де­тишкам сладкого пряничка не покупала....

С ы н. Мам!.. Ну, мам!

Ж е н а. А ты уроки учи! Думала, будет у моего сына к зиме шубка теплая да нарядная! И будет он ходить в шко­лу не рваный и не холодный.

**Стр. 163**

Е р и н *(все это время держится за голову, приклады­вая к ней изредка носовой платок).* Где это он у тебя рва­ный ходит?

Жена *(отходит от печи, обессилено идет к тазу).* Замолчи! Замолчи! Съел ты эти денюжки от своих детей! Съел и не подавился. Хоть бы ты подавился ими, нам бы маленько легче было...

Е р и н *(ядовито).* Спасибо на добром слове!

*Жена остервенело стирает, причитания прекращаются по мере того, как приходит новая мысль.*

Действие стало динамичным. Эпизоды, связанные с избиени­ем Ерина, приобрели гротесковый характер. Ерин жертвовал со­бой ради науки. Терпел. Не жаловался на свою боль, а жалел же­ну за ее муки и старание. Многие ремарки в этой инсценировке были придуманы педагогами. В них дается не только физическая логика поведения действующих лиц, но и второй план образа, внутренний монолог, освещенный ходом режиссерской мысли.

Вся остальная часть экспозиционного события до появления Ерина с микроскопом была оставлена без изменения. Жена "вы­пустила пар" в предыдущей части, а здесь она спрашивает, где потерял, подсказывает варианты поиска. Зритель должен видеть, что героиня устала, да и непутевого мужа жалко.

Жена. Скважина! Где был-то? Может, вспомнишь? Может, на работе забыл где-нибудь?

Ерин. Где на работе?.. Я в сберкассу-то с работы

пошел.

Жена. Ну, может, заходил к кому, скважина?

Е р и н. Ни к кому не заходил.

Жена. Может, пиво в ларьке пил с алкоголиками?

Вспомни!

Е р и н. Да не заходил я в ларек! *(Начинает одеваться.)*

Жена. Где ж ты их потерять-то мог?..

Ерин. Откуда я знаю? *(Хочет проскочить мимо же­ны на улицу.)*

Жена *(загораживая дверь).* Ну, нет! Ты у нас худой будешь. Ты у нас выпьешь теперь чекушечку после бани, выпьешь! Сырой водички из колодца... В две смены рабо­тать будешь, скважина!

Ерин. Две не две, а по полторы месячишко отломаю. Я уж с мастером договорился... *(Жена ловит его на слове.*

**Стр. 164**

*Ерин понял, что проговорился, попался, отводит взгляд, видит на печи сына). Я* как хватился, что денег-то нет, сра­зу к мастеру, говорю, мой сын без шубки ходит... *(Боком проскакивает мимо жены в дверь.)*

*Жена подходит к тазу, вытирает лицо мокрым полотенцем,*

*убирает таз за занавеску. Сын подходит к календарю, срывает*

*несколько листков.*

Прием с листками календаря пришел не сразу. Вначале собы­тия смывались переходом фурки. Но проезд фурки механически отсекал одно событие от другого. Не ощущалось движения вре­мени. У Шукшина очередное событие происходит через две-три недели: "Однако шли дни... Жена успокоилась. Андрей ждал. На­конец, решил, что можно". Эти несколько слов, выражающие движение времени, необходимо было сформулировать сцениче­ским языком.

Гончаров предложил для этой цели настенный календарь. Ход простой и образный. Движется время, изменяются лица, но неизменно желание Андрея начать исследовательские работы с микроскопом. Работа исполнителей с листками отрывного кален­даря позволила зрителю ощутить движение времени. Итак, про­летело несколько дней.

Жена. Сынок, помоги. *(Выносят из-за занавески стол, три табурета, разливают суп по тарелкам. В это время в дверях появляется Ерин. В руках у него сверток. Улыбается. Жена заметила его.)* Чего это ты, как... голый зад при луне, светисся?

Ерин. Вот... дали за ударную работу... *(Подходит широкими шагами к столу, толкает в бок жену, сдвигает все со стола, ставит сверток.)* Закройте глаза! *(Жена и сын закрывают глаза. Ерин снимает со свертка чехол.)* Микроскоп!

Жена. Для чего он тебе?

Ерин. Луну будем разглядывать. *(Захохотал. За ним захохотал и сынишка.)*

Жена. Чего вы? *(Отец и сын хохочут. Мать сурово смотрит на обоих.)*

Ерин. Будем рассматривать паразитов... Жена. Каких еще паразитов?

Ерин. Разных. *(Жена уходит за занавеску. Ерин по­сылает сынишку за водой. Потом наливает воду в кры-*

**Стр. 165**

*шечку, начинает рассматривать через микроскоп. Кри­чит: "Вот они!.. Паразиты". Жена, выронив посуду за за­навеской, выбегает, плюнув, скрывается снова)*

С ы н. Пап! Ну, пап...

Е р и н. Вот они, собаки... Разгуливают.

С ы н. Ну, пап!!! *(Из-за занавески с половником выхо­дит жена.)*

Жена. Дай ребенку посмотреть! *(Отец послушно подвигает микроскоп сыну.)*

С ы н. Мам! Посмотри. *(Жена, с кастрюлей в руках, подходит к столу, смотрит в микроскоп.)*

Ж е н а. Да не вижу я ничего тут.

Е р и н. Оглазела! Любую в кармане копейку найдет, а здесь микробов разглядеть не может. Они ж чуть не в глаз тебе прыгают.

С ы н. Беленькие такие. *(Жена махнула рукой, стала хлебать суп. Отец и сын смотрят на нее.)*

Е р и н. Ты что ешь? *(Мигнул сыну, поддержи, мол.)*

Сын. Мам, ты что ешь?.. *(Отец и сын смотрят друг другу в глаза, смеются.)*

Е р и н. Ну, что ты ешь?

С ы н. Мам, скажи, что... ты... ешь? *(Жена ударяет сына ложкой по голове.)*

Жена. Да суп я ем, суп!.. *(Отец с сыном смеются, закинув головы назад. Жена встает, сгребает все со сто­ла, уходит за занавеску. Собирается спать.)* Спать ложи­тесь. *(Выключает свет.)*

*Отец и сын поднимаются на печь, ложатся спать, через не­сколько минут с печки тихо спускается отец, потом* — *сын, на­чинают суетиться у микроскопа.*

Ночная сцена у микроскопа, когда Андрей исследует состав пота сына, долго не получалась, как говорится, не шла. Была хо­лодной, формальной. Режиссер С. Яшин, работавший над "Мик­роскопом", считал сцену проходной, не имеющей большого смы­слового значения. Он полагал, что изучение состава пота — лишь преамбула, преддверие к главному делу, когда Андрей изучает состав своей крови. Режиссер говорил, что Андрей пока шутит, ночная сцена должна начаться с шутки, с клоунады. Он забавляет сына, веселится сам, что, наконец, получил возможность доказать сыну свою "ученость", и только после дурачества с сынишкой

**Стр. 166**

загорается желанием исследовать состав своей крови. Между тем, оставляя без режиссерского внимания первую ступень исследова­тельской работы, невозможно было поверить и в последующие опыты. Искажалась идея всего рассказа, пропадал пафос поисков Андрея.

**Гончаров.** Пройдя через огромные испытания, Андрей не будет тратить зря времени, отпущенного судьбой. Зритель должен почувствовать: ему повезло, что жена легла спать. Андрей сразу берет "быка за рога", приступает к "лабора­торным" испытаниям. Для этой цели разбудил сынишку. Сынишка спросонок не может понять, что от него хочет отец. Андрей показывает, как надо бегать вокруг стола, пробежал сам первый круг. К отцу присоединяется сын, пробежали вместе еще один раз. Сын хотя проснулся, но все же не знает, что от него хочет отец. Сцена идет тревож­но. Андрею не хочется будить жену, а сын шумит, каприз­ничает. Наконец, сын начинает понимать смысл своих про­бежек, но время идет, а работа движется очень медленно. Тогда Андрей снимает с вешалки тулуп, одевает его на сы­на, заставляет его бегать, прыгать, кувыркаться.

*С сына градом течет пот. Отец подходит к запыхавшемуся сы­ну, ложкой снимает пот с его лица, быстро садится за микро­скоп, начинает изучать состав пота. Сын сбрасывает с себя тулуп, садится рядом с отцом.*

Е р и н. От же ж собаки!.. Што вытворяют! Што они только вытворяют! И не спится им!

Жена *(проснувшись).* Не помешайся, тебе ведь не­много и надо — тронешься.

Е р и н. Скоро начну открывать. Ты с ученым спала когда-нибудь?

Жена. Еще чего!

Е р и н. Будешь. *(Поднимается к жене на печку.)* Бу­дешь, дорогуша, с ученым спать.

Жена *(показывая на микроскоп).* Небось, сам выпро­сил? Может, пылесос бы дали. А то пропылесосить — и нечем.

Ерин. Дело в том, что человеку положено жить сто пятьдесят лет. Спрашивается, почему же он шестьдесят, от силы семьдесят— протянул ноги? Микробы! Они,

**Стр. 167**

сволочи, укорачивают век человеку. Пролезают в организм, и, как только он чуток ослабнет, они берут верх. Жена. Спи!

*Сынишка снова отрывает несколько листиков календаря: про­шло еще несколько дней. Андрей пришел с работы возбужденный. Снял верхнюю одежду, аккуратно вытер ноги, приказал сыну принести стакан воды, сел исследовать ее состав.*

Е р и н. Твою мать, што делают!.. Ну, вот как с ними бороться? Наступил человек в лужу, пришел домой, насле­дил... Тут же прошел и ребенок босыми ногами — и, пожа­луйста, подцепил. А какой там организм у ребенка!

С ы н. Поэтому всегда надо вытирать ноги...

Е р и н. Не в этом дело. Их надо научиться прямо в луже уничтожать. Иди, проживи сто пятьдесят лет... В ко­же-то и то есть.

С ы н. Давай, опробуем кровь.

Е р и н *(уколол палец иголкой, склонился к трубке и застонал).* Хана, сынок, — в кровь пролезли. Та-ак. А ведь знают, паразиты, лучше меня знают — и молчат.

С ы н. Кто?

Е р и н. Ученые. У их микроскопы-то получше наше­го — все видят. И молчат. Не хотят расстраивать народ. А чего бы не сказать? Может, все вместе и придумали бы, как их уничтожить. От какой мелкой твари гибнут люди!

Сын *(смотря в микроскоп).* Друг за дружкой гоняют­ся! Эти маленькие, другие... Кругленькие.

Е р и н. Все они — кругленькие, длинненькие — все на одну масть. Матери не говори пока, что мы их у меня в крови видели.

С ы н. Давай у меня посмотрим.

Е р и н. Не надо. Может, хоть у маленьких-то... Эх, вы! Вшей, клопов, личинок всяких научились выводить, а тут...

С ы н. Вшу видно, а этих... Как ты их? Может, скипи­даром?

Е р и н. Не возьмет. Водка-то, небось, покрепче... я ж пью, а вон видел, что делается в крови-то. *(Берет иголку, греет на огне.)* Давай попробуем... Разбегаются, заразы. Нет, толстая, не наколоть. Надо тоньше, а тоньше уже нельзя — не сделать. Ладно, сейчас поужинаем, попробуем их током... Я батарейку прихватил: два проводка подведем и законтачим. Посмотрим, как тогда будут.

**Стр. 168**

Последнее событие А. А. Гончаров сжал до предела. Сосед пришел опохмеляться, по оплошности проговорился, что микро­скоп — не премия, Андрей приобрел его сам. Жена уносит мик­роскоп в комиссионный магазин.

Гончаров. Мы должны выстроить праздник души Ерина. Поэтому нам так важны мотивы борьбы с "паразитами" и микробами. В поиске этих мотивов мы должны быть очень внимательны, скрупулезно, подробно, шаг за шагом про­следить, как из обыкновенного невзрачного человека Ерин становится истинным ученым, заразительной и увлеченной большим делом личностью. Но сосед случайно обронил фразу — и все рухнуло. Вместе с унесенным микроскопом жена продала и душу Ерина. Конец должен быть не драма­тическим, а трагическим. Жена потеряла мужа и любовь сына. Жить, конечно, будут, но как?..

Жена (завернув микроскоп). Скважина!.. Кривоно-сик!.. (Находу сыну.) Я-—в комиссионку... в город.

Сын вырвал один лист календаря. В избу входит Андрей Ерин. Чуть взлохмачен.

Ерин. Где она?

С ы н. В город поехала, в эту... как ее... в комиссионку...

Ерин. Ругалась?

С ы н. Нет, так, маленько. Сколько пропил?

Ерин. Двенадцать рублей. Ах, Петька, сынок... Разве же в этом дело?! Не поймешь ты по малости своей... не поймешь...

С ы н. Понимаю: она продаст его. Ерин. Продаст. Да... Шубку надо! Ничего... Надо, конечно...

Первый вариант спектакля "Характеры" был сдан кафедре режиссуры и показан театральной общественности 17 апреля 1972 года. Каждая инсценировка работалась автономно. Перехо­ды от одного рассказа к другому были условными, не связанными единой мыслью, не было еще общего композиционного стержня, который возник позже с введением в спектакль нового рассказа "Мой зять украл машину дров". Но это произошло позже. Веду­щим ходом первого варианта стала кольцевая композиция, то есть повторяющаяся в экспозиции и в финале массовая сцена — размышление людей о смысле жизни.

**Стр. 169**

Экспозиция была такова.

Прожит день. Задумчиво в теплом воздухе. Вполсилы ведутся необязательные неторопливые разговоры. Завтра будет еще день. Будет снова работа. А пока можно отдох­нуть.

* Покурить.
* Задуматься бог знает о чем.
* Сколько у нас народу в СССР?- Много!..
* Мно-ого...

— Мно-о-го...

* И каждый зарплату получает.
* Вот ведь, сколько домов в деревне, и в каждом дому свое.
* А их, таких деревень, по России ой-ё-ей сколько!
* Деревня наша Шукшине хоть и небольшая, но в ней много интересных людей.
* Характеры...

— Василий Шукшин. "Характеры".Очередность рассказов, вошедших в спектакль:

*"ДядяЕрмолай"'.*ЗанятькВ.Кондратьев,А.Соловьев,М.Бирваагийн, студенты курса. Режиссерская работа В. Кондратьева.

1. *"Хозяин бани и огорода".* Заняты: Е. Камышанская, А. Бабичева, А. Фатюшин, Б. Земцов, И. Костолевский. Режиссерская работа А. Сергеева.
2. *"Внутреннее содержание".* Заняты:Е. Камышанская, Е. Бабичева, А. Фатюшин, Б. Земцов, С. Василевский, А. Соловьев, И. Костолевский, студенты курса.
3. *"Космос, нервная система и шмат сала".* Заняты: А. Соловьев, В. Кондратьев. Режиссерская работа М. Бирваагийн.
4. *"Братка".* Заняты: С. Акимова, С. Яшин, В. Боголепов, В. Лаптев.
5. *"Заревой дождь".* Заняты: В. Тарасенко, В. Александров, В. Лийв. Режиссерская работа В. Кондратьева.
6. *"Билетик на второй сеанс".* Заняты: Л. Иванилова, А. Сергеев, С. Яшин, И. Костолевский. Режиссерская работа С. Василевского.
7. *"Микроскоп".* Заняты: Л. Коршакова, Б. Земцов, А. Соловьев, А. Фатюшин. Режиссерская работа С. Яшина.

9. *"Даешь сердце".*Заняты: С.Яшин, А.Сергеев, В.Кондратьев.

**Стр. 170**

В финале снова собираются все участники спектакля.

* Деревня наша Шукшине хоть и небольшая, но в
ней много интересных людей.
* Характеры?
* Характеры!

В композицию последнего варианта, показанного в малом за­ле Театра им. Вл. Маяковского, вошли еще два рассказа: "Опера­ция Ефима Пьяных" и "Мой зять украл машину дров". Сама ком­позиция претерпела существенные изменения. Андрей Александ­рович на основе рассказа "Мой зять украл машину дров" написал новую пьесу. В рассказе Шукшина Венька хотел купить себе ко­жан, долго копил деньги, но теща и жена истратили их все на шу­бу жене. Не найдя денег, чтобы выкупить в магазине отложенный им кожан, Веня взбунтовался: заколотил гвоздями дверь в убор­ной, когда там находилась теща, выгнал на улицу жену. Теща чаявила в милицию. Собираются на открытый судебный процесс односельчане, идет откровенный разговор: исполнители всех инсценировок один за другим выходят вперед, как бы на лобное место, и ведут честную беседу с односельчанами. Происходит разговор по душам на "вече", куда приходят люди судить или оп­равдать не только Веньку, но и себя, свою жизнь.

На одной из репетиций, на которой присутствовал Василий Макарович Шукшин, Андрей Александрович попросил его заме­нить покупку кожана покупкой баяна. Не тело должен греть Венька, объяснял Гончаров Шукшину, а свою душу. Шукшин, не долго думая, согласился: "Баян — это хорошо. Едет Венька по Чу некому тракту, остановит машину, отведет душу, и дальше. 1>аян — товарищ... Да, из-за баяна Венька может взбунтоваться. И бунт будет оправдан. Он же не шкурник! Проходит и в фуфайке. 11риедет домой — сразу за баян. Выйдет во двор, сядет на бревна и давай "наяривать" частушки. Односельчане его любят и оправ­дают".

Так родилось сопровождение всего спектакля мелодиями, исполненными на баяне. Баян стал одним из сквозных образов спектакля.

Березы, скворечники и баянные наигрыши создавали атмо­сферу действия, придавали ему лиричность, усиливали бурное течение конфликтов, вторили страстным жалобам на попусту прожитую жизнь. Баян плакал, смеялся, ласкал, успокаивал, бун-

**Стр. 171**

товал, заливался трелью весенних птиц. Мелодия баяна возника­ла в самых драматических и лирических местах: то шла на кон­трасте с событиями, происходящими на сцене, то создавала мно­гоплановый фон спектакля, то подчеркивала характер какого-нибудь героя, то сама становилась действующим лицом сцены или события.

Движущиеся на блоках, сделанные из неошкуренной березы вставки переносили зрителя на полевой стан к дяде Ермолаю и в предбанник хозяина бани и огорода, в избу Евстигнеича и в боль­ничную палату Ефима Бедерева, в правление колхоза и на осве­щенную луной улицу. Скамейки, табуретки и стол, сколоченные из березовых чурок, обрисовывали место действия и создавали предлагаемые обстоятельства постановки.

Подводя итоги, следует отметить, что работа по инсцениро­ванию рассказов позволяет научиться выявлять, и в процессе ана­лиза за столом, и во время репетиций на сцене, основные компо­ненты постановки: тему, сквозное действие, конфликт, а также ее событийную структуру. В хорошем рассказе, как правило, есть и конфликтные ситуации, отражающие противоречия действитель­ности, и два-три события, вокруг которых разворачивается дейст­вие, и, наконец, интересная волнующая тема. Литературовед И. Крамов пишет: "По своей художественной природе рассказ конфликтен. Он на своей почве, когда изображает и анализирует конфликтные ситуации, столкновения идей, противоборство ха­рактеров"1.

**1. Кромов И. В. В зеркале рассказа: Наблюдение, раздумья, портреты. М., 1979. С. 33-34.**

**Стр.172**

IV. Использование режиссерских средств выразительности в работе над спектаклем

**Гончаров.** В любом талантливом литературном произведе­нии, подобно айсбергу, текст передает только одну десятую часть мысли, чувств, размышлений, проблем, которые вол­нуют героев, заставляют их действовать, принимать те или иные решения. Остальные девять десятых остаются "под водой" текста, реализуются в недомолвках. Режиссер в процессе репетиций должен найти такие прие­мы и приспособления, которые бы помогли высветить этот "айсберг" мыслей, приподнять девять десятых частей из "воды безмолвия". Писатель— генератор тем и идей — диктует свой способ работы над спектаклем, режиссерских и актерских пристроек и выразительных средств. Поэтому к каждому автору, чтобы "отпереть" его произведение, надо находить такой шифр, такие отмычки, которые диктуются приемами авторского письма. У режиссеров для этой цели имеется немало секретов.

Практика работы в театре показала, что арсенал режиссер­ских "рычагов" и средств выразительности довольно велик, но чаще всего в своей работе режиссер обращается к нескольким из них— режиссерской паузе, стоп-кадру, пластическому мотиву, музыкальному контрасту, световому эффекту, к созданию атмо­сферы, решению пространства, темпо-ритму, этюду на физиче­ское самочувствие и т.д. Выразительным средствам и бесконеч­ному богатству образного языка сценического искусства уделя­лось самое пристальное внимание в процессе обучения на курсе Л. А. Гончарова. Поэтому так интересны этюды, над которыми работали его студенты, стремясь глубже постичь содержание ли­тературного произведения (пьесы или инсценировки), стараясь

**Стр. 173**

найти сценический ход для выявления идеи автора в театральном пространстве и времени.

В сценическом искусстве, в отличие от литературы, жизнь героев протекает по своим правилам, в строго отмеренном вре­мени и пространстве. Это — непреложная закономерность, гене­ральное условие их художественного бытия. "Основные формы всякого бытия, — пишет Энгельс, — суть пространство и время; бытие вне времени есть такая же величайшая бессмыслица, как бытие вне пространства"1.

**Гончаров.** Театр как один из видов зрелищного искусства имеет свои, присущие только ему способы художественно­го отражения действительности, свои особенности отраже­ния пространства и времени. Эти способы и особенности связаны с расшифровкой замысла произведения, с поиском соответствия предметов (творчества режиссера (спектакль) и писателя (пьеса, повесть, роман).

В поиске соответствия двух замыслов — автора и режиссера-постановщика, последний обращается к разным манкам и прие­мам, в том числе к этюду на решение пространства и поиску сце­нической атмосферы.

**1. Организация сценической атмосферы и решение пространства**

Сценическая атмосфера является порождением жизненного факта, то есть события, несущего "воздух времени и места, в ко­тором живут люди, окруженные целым миром звуков и всевоз­можных вещей"2.

На сцене атмосфера создается общим усилием коллег-едино­мышленников, которые работают над спектаклем, начиная с ре­жиссера и актеров и кончая бутафорами и осветителями. Все компоненты создания атмосферы тесно связаны с замыслом и полностью им обусловливаются. От осознания режиссером про­изведения зависит весь процесс работы труппы над пьесой, и ре­зультат этой работы — готовый спектакль.

От того, какая ситуация отображена в пьесе — комическая, драматическая, трагическая — зависит построение всех

**1 *Энгельс Ф.* Анти-Дюринг. М.; 1973. С. 117.**

***2 Попов А. Д.* О художественной целостности спектакля. С. 68.**

**Стр. 174**

слагаемых действия, начиная с поведения людей, участвующих в сцене, и кончая мельчайшими деталями оформления.

Одно из важнейших качеств режиссера— видеть и воспри­нимать жизнь гранями действенных, художественных категорий, мыслить и говорить образно.

Являясь порождением атмосферы, пространства и времени спектакля, их органичной частью, каждый образ непосредственно и активно выражает замысел, определяет его структуру и сущ­ность. Вне человека и без человека, без его участия в конфликтах, совершающихся у нас на глазах, без его страстей, страданий и устремлений, без его физического присутствия трудно раскрыть •)поху, в которой он живет. Через артиста, живого человека, ре­жиссер несет зрительному залу идеи, которые волнуют его; во­площая на сцене действительность, людей, их судьбы, режиссер старается воссоздать историческую, общественную, бытовую среду, в которой эти люди существуют.

Мастерству пространственно-временного решения следует учиться у художников-живописцев. Посмотрите, как лаконично и ючно схвачен в картине Ван-Гога "Стул и трубка" момент, когда человек только что вышел из комнаты. На стуле лежит разверну­тый лист бумаги с табаком, рядом оставленная кем-то трубка. Че­ловек вышел только что, ненадолго, даже не прикрыв за собой дверь. Сейчас он войдет в комнату, сядет на стул, закурит, табак швернет опять в бумагу и положит на стул. Человек никуда не то­ропится, он отдыхает. Это выражено в расставленных вещах, через событие, которое произошло с человеком и заставило его выйти из комнаты.

На многих картинах А. Матисса нет физического присутст­вия людей, но всегда мы ощущаем, что они здесь, неподалеку. Художник любовно живописует свою мастерскую. В ней его интересует все: и окно, освещенное утренним солнцем, и голубые дали, открывающиеся через него, и стол, на котором лежат тюбики с красками, и мольберт, и кисти. Картина "Мастерская художника" имеет несколько вариантов: в одном из них Матисса интересует угол мастерской (рабочий угол), в другом -распахнутое окно, через которое льются лучи солнца, в треть­ем изображена ширма, за которой раздевается натурщица

**Стр.175**

**Гончаров.** От правильного выбора фактуры материала для декораций и одежды сцены, цветов ткани для костюмов, от светового решения пространства сцены в тех или иных пред­лагаемых обстоятельствах пьесы, от выбора музыкального фрагмента и шумового эффекта зависит не только успех или провал отдельного эпизода, но и спектакля в целом. "Этюд на решение пространства" — это чисто условное на­звание, а суть его в том, что по расположению вещей в комнате надо угадать, какие события лежат в основе этюда. Человек вводится в такой этюд на самое кратчайшее время. Допускаются звуки, шумы, музыка.

Этюды на решение пространства и атмосферы могут поднимать различные темы. Они тормошат воображение и фантазию студентов-режиссеров, заставляют выражать

мысль через звуки, пластику, свет, реквизит.

Умение формировать свою мысль в пространстве и времени— задача нелегкая. Поэтому студенты уже с первого курса учатся режиссерскому мышлению через организацию пространства и пластики, чтобы впоследствии эти навыки могли быть ими закреплены в практической работе над отрывками, актами, спектаклями. Работая над такого рода этюдами, надо искать метафору, пластическую гиперболу и избегать иллюстративности. Иллюстрация—- враг образности. Плодотворен закон контрастов.

Читая "Мысли о режиссуре" В. Г. Сахновского, нельзя не обратить внимание на художника Д.-Б. Пиронези, пишущего руины, казематы и другие сооружения. Его фантазия рождает интересные пластические образы: красоту разрушенных зданий, руин. В

контрасте с руинами решается высокое голубое небо.

Приведем несколько режиссерских упражнений на темы, за­данные А. А. Гончаровым для самостоятельного осмысления сту­дентами.

Этюд *"Жди меня".*

Школа. Доска. От доски до стенки натянута веревка. На веревке белье. На стене висит фотография в траурной рамке. Стоят огнетушители. На доске можно прочитать: "Список дежурства на крыше" и ниже фамилии. Этюд *"После праздника".*

На переднем плане две статуи революционеров с вин­товками. В руку одному из них кто-то воткнул флажок.

**Стр. 176**

Третья фигура с гранатой в руке на втором плане. У стены стоит машина для уборки мусора. На ручке двери кабины висит надутый воздушный шар, на полу валяются лопнув­шие шары, бумажные гвоздики, ветки.

Студент, работающий над этюдом, — хозяин могуществен­ного царства Мельпомены. Надо "хватать" все на лету, научиться пользоваться всеми выразительными средствами театра. Особен­но светом и звуками. В современном театре свет и звук— сле­дующие выразительные компоненты после актера. Есть режиссе­ры, которые идеально владеют ими. Следует шире открывать про­стор для своей фантазии и не бояться художественной дерзости.

Этюд "До конца".

Стол. На столе лежит дневник, чехол для очков, тет­радь, ручка. Под столом — очки, листы исписанной бума­ги, один лист под ножкой стула. На обложке записной книжки — шишкинские "Сосны, освещенные солнцем". Слышна сирена удаляющейся машины "скорой помощи".

Этюд "Новобранцы".

Школьный класс. На доске написано: "Утро красит нежным светом стены древнего Кремля!". Столы нагромо­ждены один на другой. Стоит большой глобус. В центре — стол, на столе — пишущая машинка. У окна на столе стоит несколько чемоданов и вещмешков. За окнами слышатся звуки "Прощания славянки" и шаги удаляющейся колон­ны.

Этюд "Развод".

Сцена разделена пополам. С одной стороны — пиани­но, абажур, два стула, детская коляска, чемодан. С дру­гой — шкаф, на нем висит мужское пальто. Стол, на столе стоит пишущая машинка, репродуктор, чемодан, к стене прислонены два стула. В центре, на втором плане, сметен­ный в кучу мусор.

В этом этюде есть событие, тема и грустная интонация. Од­нако само пространственно-временное решение несколько иллю­стративно и наивно. Не найден образный эквивалент, многогран­но показывающий сложную ситуацию в жизни супругов.

 Этюд "Неуспел".

На переднем плане стул, на нем висит противогаз, ря­дом стоит автомат. Слева — мольберт с картиной. На стене висит картина "Березовая роща". Справа на втором плане незаконченная скульптура, закрытая белой тканью. На ма-

**Стр. 177**

леньком столике стоит ваза с цветами. К стене прислонена незаконченная картина. На подоконнике— пепельница с множеством окурков. Один окурок дымится.

Этюды на решение пространства и времени должны помочь режиссеру раскрыть мысли автора через пластику (расположе­ние) предметов, звукошумовое оформление, цветосветовую гам­му, поворот круга и движение фурок. На одном из занятий Гон­чаров привел студентам пример из спектакля "Святая святых", поставленного в Театре Советской Армии.

**Гончаров.** Давайте вспомним, как И. Унгуряну показывает через мебель и предметы продвижение по службе Михая Груи в спектакле Театра Советской Армии по пьесе И. Друце "Святая святых". Вначале Груя — секретарь рай­кома партии — сидит за маленьким столом, который заво­зится на маленькой фурке. По мере его роста в должности, вырастают длина стола и фурки. В конце спектакля, когда Михай Груя становится членом правительства республики, его стол занимает всю ширину сцены малого зала театра. Меняются атрибуты, которые стоят на столе. В первой картине мы видим чернильницу-непроливашку, деревян­ную ручку, в последующих появляются чернильный при­бор и откидной календарь, а в последних двух стол ус­тавлен вазами с цветами, фруктами, кофейным прибором, а на стенах висят проекты и чертежи фешенебельных зда­ний. Меняется и костюм героя (от солдатской гимнастер­ки до габардинового пальто и костюма из английской шерсти).

Педагоги призывали студентов учиться у великих художни­ков и писателей умению создавать атмосферу события. Гончаров как-то сослался на роман "Чудаки" А. Н. Толстого, на то, как в нем изображается летняя страда: "Скучно и томительно в июнь­ский день сидеть у окна, глядя на опустевший двор усадьбы. Весь народ в поле, на усадьбе осталась только стряпуха, которая с утра до ночи печет ржаные хлебы, отправляемые вместе с солью, ба­раньим салом и пшеном в поле, или, угорев от печи, выскакивает из людской на двор и кричит благим голосом, требуя расчета и скребя волосы на голове. Но на крики ее никто не отвечает, разве приехавший с рыбой приказчик лениво выругается и плюнет, она с ревом бросится назад в пекарню.

**Стр. 178**

Да еще двое белоголовых мальчиков — один в штанах, дру­гой— без штанов— возятся на куче золы, набивая золой про­дранный валенок.

Жарко, безветренно и тихо. Глаза у Сонечки слипаются, игла скользит из пальцев. Пойти бы к деду, да нельзя. Искупаться бы, да вода такая теплая, что по всему телу от нее зуд. Хорошо где-нибудь в пустом лесу, у ручья, в траве. Вода журчит. Голова у Сонечки клонится"1.

В этом отрывке автор мастерски создает атмосферу жаркого лета, тяжкого крестьянского труда, уборки урожая — ответствен­ного момента в жизни деревни. Недаром в народе говорится: "Летний день год кормит".

Делая упражнения и этюды на создание атмосферы, педагоги советовали не пренебрегать подробной передачей быта через ве­щи, оттенки светотени и цвета, костюмы и предметы. "Это не на­турализм, мне важно, чтобы все эти второстепенные элементы не мешали атмосфере, в которой происходит действие, и даже еще более меня в эту атмосферу завлекали..."2 — писал Вл. И. Неми­рович-Данченко. Точно найденная, неожиданная вещь помогает актеру.

Борис Щукин, работая над образом Булычева, говорят, под­ходил к свечке, нагибал ее, "мылся" и уходил. Такое поведение Булычева мотивировалось тем, что он был пьян до последней степени. Свечка— реально существующий предмет, но вообра­жение талантливого артиста делает ее носиком умывальника.

Обратимся к творчеству А. П. Чехова, писателя, способного видеть в жизни высокое, прекрасное, одухотворенное, не гнуша­ясь даже мелочью, малой подробностью в передаче быта, выводя через него читателя к пониманию истины человеческого бытия. Рассказ "В цирюльне" Чехов начинает с утренней уборки ци­рюльником Макаром Кузьмичем Блесткиным своего "заведения". Чатем идет описание самой цирюльни, куда редко заглядывает богатый клиент. "Цирюльня маленькая, узенькая, поганенькая. бревенчатые стены оклеены обоями, напоминающими полиня­лую ямщицкую рубаху. Между двумя тусклыми, слезоточивыми окнами — тонкая, скрипучая, тщедушная дверца, над нею

**1.*Толстой А. И.* Повести и рассказы. М., 1974. С. 17-18.**

***2 Немирович-Данченко Вл. И.* Избранные письма. Т. I. С. 252.**

**Стр. 179**

позеленевший от сырости колокольчик, который вздрагивает и болез­ненно звенит сам, без всякой причины. А поглядите вы в зеркало, которое висит на одной из стен, и вашу физиономию перекосит во все стороны самым безжалостным образом! Перед этим зерка­лом стригут и бреют. На столике, таком же неумытом и засален­ном, как и сам Макар Кузьмич, все есть: гребенки, ножницы, бритвы, фиксатура на копейку, пудры на копейку, сильно разве­денного одеколону на копейку. Да и вся цирюльня не стоит больше пятиалтынного"1.

Большие писатели умеют окружить своего героя теми веща­ми, которые необходимы для выражения его духовного мира, склада характера, указывают на род его деятельности и способст­вуют созданию атмосферы того или иного события. Педагоги, зная, как важно найти верную атмосферу событий в организации целостности спектакля, вели со студентами повседневную работу по привитию навыков в создании атмосферы, которая выража­лась прежде всего через поведение, физическое самочувствие и ритмы актеров. С этой целью были предложены различные уп­ражнения и этюды. Вот некоторые из них.

1. До отхода поезда осталось два часа. Пересадка. Холодно. Ехать из Новосибирска в Сочи.
2. До отхода поезда 15 минут. Пересадка. Пассажиров много, а билетов будет всего 5-6. Жара. Хочется пить. Следующий поезд только через сутки.
3. В картинной галерее. Экскурсия. Гид рассказывает о картинах знаменитых художников. До закрытия 1 час. Потом— 10 минут. Сказана только половина из того, что намечалось по плану. За эти 10 минут надо все завершить.
4. В городе одно фотоателье. До конца рабочего дня 10 минут. Фотографу надо встретить любимую девушку. У них завтра свадьба. В этот момент приходят фотографироваться девушка и мужчина. Двое пришли за готовыми фотографиями.
5. В аэропорту. Совершил посадку самолет, но пассажиры вот уже полчаса как не могут получить свои вощи. Кто-то встречает своего знакомого. Кто-то перепутал одинаковые чемоданы. Некоторые из встречающих работают на конвейере, доставляющем багаж. Неразбериха, толкотня. Жарко.

***1. Чехов А. П.* Соч.: В 18 т. М„ 1975. Т. 2. С. 36.**

Работа над этюдами на раскрытие, создание необходимой атмосферы — не самоцель, а методологический прием, крайне необходимый режиссеру в построении спектакля. Чем больше будущий художник почерпнет в стенах института, чем больше усилий приложит в овладении всем арсеналом выразительных средств театрального искусства, тем подготовленнее он станет для многосложной практической деятельности.

От упражнений перейдем к более развернутым этюдам на создание сценической атмосферы и сценического пространства, которые репетировались на курсе А. А. Гончарова.

Бьет морской прибой, слышны гудки теплоходов. Из репродуктора на трех языках объявляют о прибытии в порт иностранных судов. На ломаном русском языке объявляет­ся название этюда: "Встреча". Открывается занавес. Мат­рос с иностранного судна бросает швартовы. Спускают трап. По трапу поднимается капитан, матросы. Приходят таможенники: двое с советской стороны, двое с корабля. Объявляется посадка. Идут пассажиры. Таможенники про­веряют вещи. По трапу сбегает пассажир — иностранец, спрашивает телефон-автомат. Надо срочно позвонить. Ища вокруг кого-то, направляется в телефонную будку. Гудки. Никого нет. Его торопят: теплоход отходит. Прибегает па­рень, опаздывает. Но надо задобрить бога морей Нептуна. Бросает в море монетки, прощается с родным берегом. Иностранец снова бежит к телефону-автомату. Опять гуд­ки. Возвращается к трапу, где его останавливает запыхав­шаяся девушка. Трап идет вверх. Иностранец бросается к трапу, потом подбегает к девушке, жмет ей руку, здорова­ется и прощается одновременно. Прыгает на уже подни­мающийся трап, машет рукой. Пассажирский корабль от­ходит от берега. Девушка на берегу. Диктор объявляет маршрут плавания корабля на русском и двух иностранных языках. Гудок отходящего теплохода навевает тревогу, разделяет двух любящих людей. Занавес закрывается.

На экзамен в ГИТИСе был вынесен аналогичный этюд под

названием *"Чужие"'.*

Колокольный звон в католическом храме. Вбегает че­ловек (по виду— скорее всего мусульманин), за ним го­нятся. Прячется. Через некоторое время выходит из укры­тия, осматривается. Подбегает к дверям церкви, стучит, просит убежища у вышедшего священнослужителя. Тот на

**Стр. 181**

мгновение задумался, но все-таки пустил. Накормил. При­нес одеяло. Человек стелет себе постель, засыпает и видит сон. Начинают оживать святые, изображенные на фресках. Спускается с возвышения Иисус. Он улыбается, баюкает спящего, говорит ему ласковые слова. Апостол Павел тоже заверяет, что беглец в безопасности. Богоматерь благо­словляет его на добрые дела. Святые становятся на свои места, дается свет на фреску. Человек просыпается, осмат­ривается вокруг, прислушивается, оглядывает фреску, по­правляет свою подстилку, ложится. Из помещения рядом выходит священник, подходит на цыпочках к спящему, за­тем осторожно выходит из церкви. Через несколько минут возвращается, вместе с ним приходят еще трое мужчин. Они будят спящего, надевают на него наручники, уводят. Человек, просивший убежища, проклинает церковь, кото­рая предала его. Слова проклятия повторяются трижды. В этюде факт предательства и выдачи "чужака" властям вы­ражается театральными средствами: светом, музыкой, ласковым словом оживающих святых, разными благовониями, реквизитом (кадило, крест, лампады, свечи), наплывом. Событие — выдача иноверца властям - - формулируется не спеша, все поступки ис­полнителей разработаны подробно, тщательно, слова почти не произносятся (за исключением текста, принадлежащего оживаю­щим святым). В расположении вещей, каждом повороте, жесте исполнителей чувствуется недосказанность, тревога. Время как бы застыло в ожидании: а что же сейчас произойдет? Отбивая тревожный ритм, создавая ощущение настороженности и опасно­сти, временное и пространственное решение определило успех этюда.

Из каких частей состоит сценическое время? Как научиться управлять им?

**Гончаров.** Сценическое время определяется его протяжен­ностью в пьесе, количеством действенных циклов в собы­тиях и реальным временем, в течение которого проходит спектакль. Другими словами, сценическое время диктуется:

1. предлагаемыми обстоятельствами пьесы;
2. выразительными средствами театра, способствующими
переводу литературного произведения на язык сцены;
3. самим временем спектакля.

**Стр. 182**

Время, протекающее в драматическом произведении, моти­вируется автором. У Шекспира, например, оно исчисляется десятилетиями, годами, месяцами, у Мольера— сутками, часами. В пьесе же нашего современника Г. Боровика "Три минуты Мартина Гроу" время сконцентрировано в три ми­нуты: три минуты до начала телепередачи — Гроу должен принять важное решение и сказать об этом телезрителям. Действенные циклы в событиях исчисляются и минутами и секундами. Их можно растянуть или "уплотнить". Спек­такль, какой бы он ни был по значимости, идет два с поло­виной — три часа чистого времени.

Таким образом, сценическим временем, не сокращая текст:!, можно регулировать. Как? За счет "уплотнения" или прибавления количества художественной информации в действенном цикле события, то есть во втором компоненте времени. Однако мы должны помнить, что время неотделимо от пространства, как в реальной, так и в сценической жизни. Пространство и время взаимосвязаны, взаимообусловлены, взаимообогащают друг дру­га. "Бесспорно, — пишет 3. И. Вернадский, — что и время, и про­странство отдельно в природе не встречаются, они неразделимы. Мы не знаем ни одного явления, которое не занимало бы части пространства и части времени, только для логического удобства предоставляем мы отдельно пространство и отдельно время, только как наш ум вообще привык поступать при разграничении какого-нибудь вопроса"1. Стало быть, выстраивание спектакля театральными средствами, моделирование сценической жизни героев происходит в единстве пространственных и временных координат. Это требование применимо и в работе над этюдами, поскольку здесь идет поиск и уточнение пространственно-временных координат сценического произведения, будь то инс­ценировка рассказа или полнометражный спектакль.

На третьем курсе для работы была взята пьеса А. М. Во­лодина "Дульсинея Тобосская". Решили сделать спектакль о жа­жде любви, о борьбе за "донкихотство", о стремлении к подлин­ному чувству и еще о том, что вся природа, весь воздух насыщен страстью, любовью. Может ли такая сверхзадача "уместиться" в

**1. См.: *Шенкман Б. И.* Духовное производство и его своеобразие // Вопросы фи'кк-о фии. 1966. № 12. С. П6.**

**Стр. 183**

сарае, где происходят события пьесы? Действие спектакля было вынесено на площадь. Так возник "площадный театр". Этому жанру подчинили все остальные компоненты спектакля, декора­ционное, музыкальное, шумовое, световое решение, выбрали со­ответствующие постановке цвета материи для костюмов.

Станок, на котором работали исполнители, представлял со­бой эстраду — сундук в форме полукруга. Полукруг завершался приделанной к нему в тыловой части ширмой, заполняющей всю ширину сцены. Ширма состояла из двух половинок, прикреплен­ных друг к другу автономными ширмами. К нижним частям по­луширм, для их автономного вращения, были приделаны вулка­низированные подшипники. Эта конструкция позволяла осуще­ствлять быструю перемену мест действия.

Крышки, прикрепленные к конструкции шарнирами, могли придавать станку то форму стола (если обе части крышки были откинуты назад и прислонены к ширме), то форму погреба (если была откинута одна половина крышки, а другая закрыта), то фор­му наскоро сколоченного из досок помоста (когда обе крышки были закрыты). Лицевая часть станка была обшита серыми дос­ками, ширма обтянута серой байкой. В спектакле преобладали только основные цвета спектра, полутона были не нужны. И было много света, яркого, праздничного.

Умению выражать свою мысль в пространстве и во времени учат в институте, но затем молодой режиссер должен постоянно развивать свои знания на практике, в производственных условиях современного театра, осуществляя постановки спектаклей, раз­ных по замыслу, жанру и стилистике.

**2. Режиссерская** пауза

В искусстве театра, настойчиво утверждал А. А. Гончаров, только хорошая пьеса рождает интересную форму и глубокое содержание будущего спектакля. Вместе с тем этот режиссер яв­ляет собой поучительный пример активного вмешательства в структуру драматического произведения для выявления её дейст­венной первосущности. Нет пьесы, которая бы в интерпретации Гончарова не подверглась бы режиссерской обработке. Он не из­менял пьесу, а обнажал в ней то, что не видели другие и что было

**Стр. 184**

необходимо для выражения его замысла ("Дети Ванюшина" Най­денова, "Трамвай "Желание" Уильямса, "Человек из Ламанчи" Дориона и Вассермана и т.д.)

Что всего важнее для режиссера при постановке спектакля? Как уже говорилось, найти главную, "магистральную" мысль произведения и всеми средствами театральной выразительности донести ее до зрителя. Средства выразительности, создающие режиссерские акценты, призваны сосредоточивать внимание на главном, существенном для художественного выявления сверхза­дачи спектакля и его сквозного действия.

Любое литературное произведение, будь то зарубежная и русская классика или же современная пьеса, может быть тракто­вано по-разному. Разные режиссеры могут найти в одной и той же пьесе совершенно непохожие мысли, эмоции, характеры, идеи, и чем сложнее она, тем больше истолкований таит в себе. Ю. М. Лотман пишет: "Идеал поэтического анализа — не в нахо­ждении некоторого вечного единственно возможного истолкова­ния, а в определении области истинности, сферы возможных ин­терпретаций данного текста..."1.

Весь арсенал выразительных средств, который находится в руках режиссера, используется им для целеустремленного и об­разного сценического прочтения пьесы.

В работе над режиссерскими заданиями А. А. Гончаров обра­тился к творчеству П. Мериме. В течение года курс работал над спектаклем по одноактным пьесам, объединенным в цикл "Театр Клары Гасуль". В курсовую работу вошли три комедии Мериме: "Искушение Святого Антония", "Небо и ад" и "Карета святых да­ров". Нужно было найти образный ход, чтобы объединить все пьесы в единое представление.

Анализируя комедии, Гончаров и педагоги курса пришли к выводу о том, что автор, критикуя ханжей-церковников и аристо­кратию, делает это как бы несерьезно, как бы играя в театр. На­верное, поэтому и назвал он этот цикл "Театр Клары Гасуль". С одной стороны, проблемы, затронутые в пьесах, очень серьез­ные — критика католической церкви и несостоятельности власти имущих. С другой — лицедейство, игра в театр. Вероятнее всего, такой ход был придуман Мериме для того, чтобы успокоить

**1. *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста. Л., 1972 . С. 270.**

**Стр. 185**

бдительность цензуры, обойти коварные рогатки. Прием "театра в театре", подсказанный автором, педагоги взяли на вооружение. Он определил декорационное и музыкальное оформление спек­такля. Были сооружены балконы в глубине и с двух сторон сце­ны, а все действие шло на площадке — возвышении в центре сце­ны, и перебрасывалось в зал (актеры, изображающие зрителей на представлении, занимали первый ряд зрительного зала). Таким образом, все участники спектакля находились в зоне сценическо­го действия в течение всего представления. Выходили, как обу­словлено замыслом, на площадку сыграть свое событие, свой эпи­зод и, "причастившись", "исповедовавшись", снова садились на свои места, чтобы послушать и посмотреть, что сыграют другие. Это массовое присутствие всех исполнителей делало представле­ние объемным, многоцветным, стереофоничным и насыщенным. Любой участник мог реагировать на происходящее жестом, пово­ротом головы, восклицанием, смехом, сменой мизансцены и т.п. Для того чтобы предложить путь сквозного, общего сценического решения и мотивировать выход всех участников спектакля, была разработана режиссерская пауза, начинающая спектакль.

На сцене темно. Со свечками в руках на балкон, рас­положенный в глубине сцены, поднимаются две фигуры — одна в красной мантии, другая — в парадном камзоле. Это вице-король и епископ Перу. По знаку вице-короля зажи­гаются прожекторы, дается очень яркий свет, и театр ожи­вает: из-за кулис выходят "зрители", рассаживаются по своим местам на балконах, сооруженных внутри сцены, в первом ряду зрительного зала. На помост-площадку под­нимаются танцовщицы. Вице-король дает знак к началу представления. Танцовщицы встают в позы. Начинает иг­рать музыка Щедрина "Кармен-сюита", и вдруг все начи­нает вихриться, вертеться в темпераментном танце. Тан­цуют люди, колеблются балконы, а вместе с ними выводят свой затейливый танец вееры в руках дам и танцовщиц. В этом пластическом водовороте танца, движений каждый участник представления показывает свою ловкость, удаль, выражает конфликт, любовь, ненависть, формулирует тему роли. Во время танца завязываются взаимоотношения дей­ствующих лиц, которые потом разовьются в спектакле. Та­нец не только увертюра, но и бессловесный монолог и спор-диалог персонажей.

**Стр. 186**

Этот прием помог сформулировать сверхзадачу спектакля — "жизнь есть игра", где играют в вице-королей, в епископов, в светских дам, в куртизанок и святош. Менялись платья, костюмы, одежда, но оставалась неизменной развращенность души и плоти каждого из героев. Переодевание действующих лиц совершалось прямо на глазах у публики (менялись небольшие, только самые необходимые в обрисовке образа детали костюмов). Режиссер­ская пауза шла в течение 4-5 минут. Она не была задумана авто­ром, хотя и подсказана им в названии цикла — "Театр Клары Га-суль". Эту паузу полностью разработали и реализовали на сцене студенты-режиссеры с помощью педагогов. В спектакле было придумано и выстроено несколько режиссерских пауз. Вот еще один пример.

Во второй части спектакля, которую составила пьеса "Иску­шение Святого Антония", была сцена, где священнослужители хотели завоевать благосклонность куртизанки Марикиты.

Обвинив Марикиту в колдовстве, инквизиторы сажа­ют ее в камеру пыток. Завтра ее ожидает допрос с пристра­стием. Ночью к ней тайно "заползает" один из инквизито­ров брат Доминго, потом "вползает" и другой — брат Рафа­эль. Он хватает Доминго за сутану, тащит в нишу и начи­нает душить. Доминго, вырвавшись из рук Рафаэля, сдерги­вает с себя сутану и начинает ею хлестать противника. Сдер­гиваете себя сутану и Рафаэль, скручиваетее, как веревку, и начинает избивать Доминго. Сцена идет несколько секунд, пока брат Доминго не вырывает из рук брата Рафаэля су­тану и не отшвыривает ее далеко в угол. Рафаэль бежит за нейивидиттам палку, оставленную братом Доминго. Схва­тив палку, он идет на соперника. Доминго, увернувшись, выбегаете коридор. Рафаэль, оставшись один с Марикитой, начинает сдирать с нее одежду. В это время сюда с толстой палкой в руках врывается брат Доминго. Увидев эту сцену, с остервенением замахивается на Рафаэля. Рафаэль, схва­тив свою палку, парирует удар и наносит ответный. Начи­нается поединок на палках, который длится около трех ми­нут. Брат Рафаэль наступает, нанося удар за ударом. Брат Доминго отражает их. Но вот ломается палка у брата До­минго, ион при парировании следующего удара падает. Ра­фаэль, как кошка, подпрыгивает, хочет проткнуть его кон­цом палки, но Доминго, увернувшись, вскакивает на ноги и забегает за столб. Рафаэль пытается нанести ему удар, но

**Стр. 187**

попадает то по столбу, то по стене. Доминго, изловчив­шись, ногой выбивает палку у соперника и бросается бе­жать. Рафаэль настигает его, хватает за шею и начинает бить головой об столб. Доминго теряет сознание.

В конце сцены, когда брат Рафаэль, обезвредив сопер­ника, кидается к женщине, в камеру врывается старший инквизитор Антоний и просит Рафаэля благословить их брак с Марикитой.

Дальше действие спектакля идет по тексту пьесы. Таким образом, режиссерская пауза акцентирует наиболее важные в жизни персонажей минуты, требующие напряженней­шей работы мысли, воли и чувства, и отражает идею события, акта или целой постановки.

Режиссерские акценты намечаются постановщиком при пер­вом прочтении рассказа, повести или пьесы, а затем уточняются и иногда изменяются в постановочном плане и далее, в процессе его реализации. Особенно четко вырисовываются контуры акцен­тов в "застольный период", при отборе событий пьесы, поступков ее персонажей и т.д.

Гончаров. Режиссерская пауза относится к числу режис­серских акцентов. Обычно под паузой мы подразумеваем действие без слов. Не всякое молчание, не всякое действие без слов — пауза. Персонаж, в продолжение всего акта не произносящий ни слова, действует, включен в действие ак­та, однако никому не придет в голову сказать: "Он держит паузу 35 минут!" Пауза— это действие без слов, в которое сознательно обращено внимание зрительного зала. Пауза, в которой ничего не происходит, пауза, не положенная на ак­тивное действие, — не пауза, а пустое место. Сценической паузой нельзя считать секунду, необходимую для того, чтобы перевести дыхание, время, заполненное элементар­ными физическими действиями: чиркнул спичкой, закурил и затянулся дымом, постучал в дверь и дожидается ответа, налил чай и размешивает ложечкой сахар и т.п. Режиссерскую паузу можно рассматривать как особую фор­му этюда в ткани спектакля.

Хочу напомнить, с чего начинался спектакль "Дети Ванюши­на" по одноименной пьесе С. А. Найденова в Театре им. Вл. Мая­ковского в постановке А. А. Гончарова.

**Стр. 188**

Раннее утро. Солнце еще не взошло. Провинциальный городок спит крепким сном. Изредка доносятся голоса ноч­ных сторожей: "Поглядывай— послушивай", "послуши-вай— поглядывай". Голоса ленивые, звучащие нехотя... И вот врывается в эту тишь мелодия песни "Ехал на ярмарку ухарь-купец...". Под эту музыку спускаются с колосников объявления и вывески торгового дома "Ванюшин и К".

Наступило утро. Засуетились приказчики. Новый день принес в дом Ванюшиных новую ложь и лицемерие... Всю ночь в ожидании Алексея никто не сомкнул глаз. Все толь­ко притворялись спящими. Старик Ванюшин поджидал сына в гостиной, воровски прячась от других, чтобы встре­тить сына первым и замять скандал без посторонних,

В этой паузе режиссер решает главную мысль целого акта — замять скандал, виновником которого является сам же Ванюшин. Просмотрел он своих детей; они с женой только рожали их, а по­том "выбрасывали" на второй этаж, где дети были предоставлены сами себе. То, что Алексей не ночевал дома— это та крайность, которая всколыхнула всю грязь, накопившуюся в семье за много-много лет слежки, недоверия, ссор. Лицемерие и цинизм стали здесь нормой. Но поступок Алексея — скорее попытка вырваться из затхлой атмосферы дома Ванюшиных, чем покорное следова­ние морали развратных людей. В спектакль намеренно была вве­дена долгая пауза (3-4 минуты), она-то и стала ключом к реше­нию всего спектакля.

Смешно и горько видеть, как отец, осуждая детей, плачет от невозможности сделать их лучше. Ведь главным виновником их бед является он сам.

Режиссерская пауза определила оценку событий в этюде и угол зрения постановщика на литературный материал. Такой дол­гой паузы у автора в пьесе нет. Режиссер создал ее, чтобы под­черкнуть основную мысль сцены — рождение трагического бала­гана.

Режиссерская пауза, говорил А. А. Гончаров, это концентри­рованное выражение идеи (темы) сцены, акта или всего спектакля посредством актерской игры, а также посредством светового, шумового и музыкального оформления, песни, танца, пантомимы и т.д. Режиссерская пауза — это материализованное видение ре­жиссером определенной мысли, которую он хочет сознательно

**Стр. 189**

подчеркнуть, выделить и донести до зрителя в несколько преуве­личенном виде.

Хочется обратиться к примерам из своей режиссерской прак­тики. В спектакле Московского театра им. А. С. Пушкина "Похо­ждение бравого солдата Швейка" по роману Я. Гашека (поста­новка О. Я. Ремеза, режиссер М. А. Карпушкин) были две сцены-паузы, определяющие сверхзадачу и сквозное действие.

Первая сцена— начало спектакля. В темноте звучит музыка: сочная, бравурная, праздничная. Потом вспыхива­ет свет. Сцену заполняют мужчины и женщины в военной форме. Все шагают в парадном марше, но идут в разном направлении. Над этой беспорядочной массой возвышает­ся грузная фигура полковника. Возникает комическая си­туация, созданная несоответствием торжественно звучаще­го военного марша поведению людей. Есть музыка, есть марширующие марионетки, но праздника нет. И вот пол­ковник торжественно поручает "летописцу" Мареку опи­сать все подвиги своего полка. Снова звучит бравурный марш. Затем спускается длинная массивная вешалка с пле­чиками — символ солдатской казармы. Участники парада вешают на нее свои шинели. Все зеркало сцены заполняет­ся висящими шинелями, которые образуют театральный занавес.

В финале спектакля (картина была условно названа "Дорога в никуда") "оркестр" из трех инструментов (тром­бон, барабан и флейта-пикколо) играет австрийский воен­ный марш. Все надевают свои шинели. Занавес превраща­ется в пустую вешалку, на которой остаются только парад­ные военные фуражки, и поднимается на три четверти вверх. А солдаты вынимают из карманов шинелей поход­ные головные уборы, нахлобучивают их, разбирают вин­товки из пирамид, выстраиваются у порталов в две колон­ны и на фоне гигантских топографических карт проходят маршем вокруг пирамид; потом все во главе со знаменос­цем бегут на посадку в вагон. Марш постепенно стихает, идет фоном, пианиссимо... И вот уже полковник расшиф­ровывает радиограммы генерала, которые поступают еже­минутно, причем каждая последующая опровергает пре­дыдущее распоряжение. Солдаты выстраиваются то слева направо, то справа налево. Сбитый с толку полковник при­нимает, в конце концов, решение прицепить два

**Стр. 190**

локомотива с разных сторон эшелона и двигаться одновременно в разных направлениях. Вагоны, лязгнув, отцепляются один от другого, разъезжаются. Растерянный Швейк остается на платформе один.

Этих пауз (режиссерских, в нашем понимании), разумеется, нет в романе, но они соответствуют духу этой книги, раскрывают авторский подтекст, дают жизнь авторской мысли. Режиссерские паузы были нужны постановщикам для того, чтобы подчеркнуть главную мысль спектакля-- подавление личности бездушной военной машиной.

Студенту-режиссеру нужно научиться конструировать режис­серские паузы. Для примера остановимся на некоторых удавших­ся этюдах, над которыми работали наши сокурсники.

Рассказ "Баргамот и Гараська" Л. Н. Андреева, о котором го­ворилось ранее, лаконичен, многое дано штрихами, намеками. Характеры Гараськи и Баргамота прослеживаются в небольших диалогах и отступлениях. Андреев почти ничего не говорит о том, как и кому Гараська грубил, почему ругался, почему его преследовал Баргамот, за какие "деяния" называли его "язвой", "занозой", "скандалистом". О Баргамоте замечено, что душа его "сдавлена богатырскими стенами, погружена в сон". Он — бляха № 20. Чтобы понять характеры Баргамота и Гараськи, педагоги рекомендовали постановщику инсценировки обратиться к режис­серской паузе.

Пасха. Негромко слышен церковный хор. С разных сторон выходят женщины, их головы покрыты черными платками. Появляются мужчины. Все встают на колени, молятся. Из глубины сцены появляется Гараська. Он в иг­ривом, праздничном настроении. Христосуется со всеми, но в ответ — молчание. Только молитва и больше ничего. Гараська видит молящегося Баргамота. Приближается к нему, христосуется с ним и получает "зуботычину". Барга­мот, ударив Гараську, отскакивает в сторону. Вся благо­честивая толпа окружает Гараську. Все берутся за руки. Гараська пытается выбраться из образовавшегося круга, но безуспешно. Он кидается из стороны в сторону, чтобы пробиться на волю, и, в конце концов, совсем обессилен­ный падает на пол. Толпа расходится. Молитва все еще продолжается, постепенно затихая: Гараська потерял соз-нание.

**Стр. 191**

Эту часть работы студент условно назвал "отверженный". Она для него явилась ключом к определению стилевого решения всей инсценировки. Избиение Гараськи строилось по принципу хореографической картинки. Каждый жест — удар фиксировался. Драка в натуральном виде противоречила бы стилю писателя и спектакля в целом.

Массовая сцена — фон, на котором протекает драма двух по-своему несчастных и отверженных обществом людей. Поэтому выделять каждого человека среди молящихся и избивающих Га-раську казалось излишним. Масса безлика, безмолвна, равно­душна— даже избивает равнодушно. Только после выявления события (толпа не принимает Гараську в празднество — он "от­верженный") можно было приступать к дальнейшей работе, и она пошла значительно плодотворнее.

Еще один пример. В "Литературной газете" был напечатан рассказ К. Воннегута "Долгая прогулка навсегда". Рассказ напи­сан весьма своеобразно: за шутками, иронией скрывается глубо­кая тема — насилие над личностью.

Фабула рассказа проста. Девушку по имени Кэт выдают за­муж. Уже назначен день свадьбы. Об этом узнает из письма своей матери парень, который раньше любил эту девушку, был даже с ней помолвлен. Сейчас парень служит в армии. Весть об измене любимой девушки заставляет Ньюта (так зовут парня) пойти на самый крайний шаг — он убегает из части и приезжает в тот го­род, где живет Кэт. Приготовления к свадьбе закончены, уже приехал жених с родственниками и друзьями, и через несколько часов начнется обряд венчания. Ньют тайно проникает в дом де­вушки, вызывает ее в сад, где и объясняется с ней... Затем они гуляют по улицам города и в поле проводят свою первую брач­ную ночь.

Перед постановщиком стояла задача — нужно было уплот­нить во времени события инсценировки. Не завтра, не через не­сколько часов состоится венчание. Священник уже обвенчал мо­лодых. Свадьба в полном разгаре. Кэт в белом подвенечном пла­тье. Только что закончился тур вальса. Невесте нравится свадеб­ный наряд, муж, атмосфера празднества, лунный теплый вечер. Приезд Ньюта застает Кэт врасплох. Вначале она не хочет даже говорить с ним. Но Ньют заставляет Кэт выслушать горькую

**Стр. 192**

правду об их любви и правду о его чувствах к ней. г)та кстрсча решает ее судьбу.

У автора рассказа о венчании ничего не сказано. Пришлось многое придумывать самим студентам и педагогу и выстраивай, режиссерскую паузу, которой начинается драматическое дейст­вие.

Полутьма. Слышны шаги человека. Все ближе, ближе, ближе... Открывается дверь, входит священник. Зажигают­ся свечи. Слышен звук органа. Священник облачается в красную мантию, выносит атрибуты освящения брака (два венца, кольца), начинается молитва. С двух сторон амвона, из глубины сцены, с протянутыми вперед руками выходят люди (руки тяжелые, словно в рыцарских перчатках), идут, как в танце, по кругу. В центре все встречаются. Жених и невеста идут впереди, направляются в глубину сцены. Медленно подходят к священнику, останавливаются перед алтарем. Органная музыка переходит в холодное звучание нескольких ксилофонов. Священник надевает на головы жениха и невесты венцы. Обмен обручальными кольцами. Священник снимает венцы, держит их над головами ново­брачных. Холодная музыка переходит в ритм вальса. Все встают, направляются к выходу. Музыка звучит громко, торжественно. Появляется солдат.

Эта режиссерская пауза помогла студенту выявить конфликт и главное событие этого маленького спектакля. Мнимая, а не на­стоящая свадьба— вот как было определено событие, которое позволило разрешить конфликт инсценировки: мнимая и настоя­щая любовь, мнимая и настоящая свадьба. Отсюда и сквозное действие героя — спасти Кэт от позора, спасти от самой себя, и сверхзадача — отстоять любовь, вернуть Кэт.

А вот как хотел сделать начальную сцену "Ревизора", по сло­вам А. А. Гончарова, К. С. Станиславский: "На одной из репети­ций он обратился к актерам: "Обычно "Ревизора" начинают так: открывается занавес, и чиновники бродят по пустому залу в доме Городничего, как осенние мухи. Они ничего не знают о том, за­чем их вызвал к себе Городничий. Так игралась до тех пор эта сцена и у нас. Мне кажется это неверным. Да, они не знают, что в их городишко приехало некое "инкогнито", но с той секунды, как в этот день к каждому из них спозаранку заявился Держиморда и передал приказ "безотлагательно прибыть к Городничему",

**Стр. 193**

екнуло сердце Ляпкина-Тяпкина, Земляники, Гибнера и др. Грехов больших и малых числилось за каждым предостаточно, и недоб­рое предчувствие овладело ими. "Ох, что-то стряслось!" — думал такой чиновник, входя в дом Городничего и увидев в зале, что он не один, и Ляпкин-Тяпкин вызван, и все заправилы, вся чиновни­чья знать...

Городничего нет. Анна Андреевна, которая их встречала, ни­чего не объяснила, но была встревожена. И эта тревога переда­лась всем. Все взволнованы, перепуганы, страшатся расплаты за свои грехи. Все ждут — что-то сейчас произойдет. И эта пауза — пауза ожидания — была полна мрачных предчувствий. Сообще­ние Антона Антоновича о ревизоре падало на хорошо подготов­ленную почву, и начало пьесы получило другой ритм. Зритель сразу понимал серьезность "происшествия"...

Однако, по мнению Гончарова, как бы ни была интересна режиссерская пауза, если актеры ее не "держат", от нее надо от­казаться. Как бы ни была оригинальна, талантлива, выигрышна найденная режиссерская пауза, если она не помогает образному выявлению сверхзадачи произведения, значит, она не нужна в спектакле или отрывке. Ею надо пожертвовать.

Иногда Андрей Александрович, чтобы возбудить фантазию актера в тех или иных предлагаемых обстоятельствах, давал ему по ходу репетиции спектакля этюды, которые условно можно было назвать "репетиционными режиссерскими паузами" или режиссерскими "манками". Они помогали артистам найти верное физическое самочувствие в предлагаемых обстоятельствах роли и создать в спектакле цельный, неповторимый образ.

Этюды на использование режиссерской паузы Гончаров счи­тал тем инструментарием, который студент-режиссер должен ус­воить, познав структуру построения и оценив степень значимости этих этюдов в создании спектакля.

3. "Стоп-кадр" и некоторые другие приемы

В арсенале режиссерских приемов, применяемых для наибо­лее полного раскрытия сути произведения, передачи духа пьесы одно из важных мест занимает стоп-кадр. Гончаров говорил, что "стоп-кадр" — это сознательная фиксация остановки физического

**Стр. 194**

действия, позволяющая подчеркнуть мысль, лишь вскользь упо­мянутую автором, на которой он не остановился, но которая ста­ла важной в системе режиссерского замысла.

Иногда "стоп-кадр" служит для отсечения (выделения) глав­ной части массовой мизансцены, к которой режиссер хочет при­влечь внимание зрителей. Из массы могут быть выделены один, два или три человека и по воле режиссера поставлены в условия статики, хотя остальные действующие лица в данной мизансцене продолжают двигаться и что-то делать. Чередование остановок одного человека и перемещений масс в пространстве сцены соз­дает внешнюю динамику. Поначалу прием "стоп-кадра" приме­нялся в немом кино. Особенно интересно он был использован в фильме С. М. Эйзенштейна "Броненосец "Потемкин". Вот огром­ная масса матросов надвигается на офицеров с требованием пре­кратить издевательства, побои и безобразия. Вдруг режиссер от­секает из массы одну фигуру матроса, рвущегося вперед с иска­женным от гнева лицом (дается крупный план). Через несколько секунд в кадре снова возникает народная масса (общий план), затем вновь дается крупным планом лицо матроса. Это чередова­ние кадров повторяется несколько раз. Сменяющие друг друга кадры движения и напора матросов и статичной фигуры одного из них создают образ необычайного буйства страстей и огромной мощи революционных моряков.

**Гончаров.** Часто встречается прием "стоп-кадра" в совре­менных детективных фильмах, например, "Следствие ведут знатоки". Только здесь он несет иную нагрузку. Если у ре­жиссеров-классиков "стоп-кадры" несли высокую смысло­вую нагрузку, подчеркивали идею какой-либо сцены и даже произведения в целом, то у современных режиссеров "стоп-кадр" нередко несет чисто служебную сюжетную функцию (чаще всего это фотографическое изображение лица люби­мой девушки, молодого человека или преступников). Этот же прием умело применен Я. А. Протазановым в фильме "Праздник Святого Йоргена".

И далее Андрей Александрович говорил об умелом исполь­зовании приема "стоп-кадра" в фильме "Семнадцать мгновений весны" режиссером Т. М. Лиозновой. Особенно хочется выде­лить, разъяснял он, те эпизоды фильма, где историческое время

**Стр. 195**

фиксируется звуком идущих часов и отсекается поворотом "кла­панов-жалюзи", которые переводят сегодняшнее время в завтра или вчера. После каждого такого поворота идут хроникальные кадры действительных событий, комментируемые диктором. В фильме найден удачный переход от документа к художественно­му вымыслу и, наоборот, от вымысла к документу. Это — один аспект. Другой аспект применения "стоп-кадра" имеет функцио­нальное значение: дается фотография какого-либо крупного чина СС, а за кадром голос Ефима Копеляна как бы оживляет и обри­совывает эту одиозную фигуру, тем самым восстанавливая клише бюрократических формулировок, рожденных в канцеляриях Гес­тапо. Успех фильма частично обязан и этому приему.

Прием "стоп-кадра" используется и в театральном искусстве, но в несколько своеобразном виде. Своеобразие, прежде всего, сказывается в чередовании крупного (первого) и среднего (второ­го) планов, однофигурной и многофигурной мизансцены, в соз­нательном выделении из двигающейся массы исполнителей ста­тичной фигуры главного героя или же во временной остановке всех исполнителей, как в многофигурной фотографической ком­позиции. Эти разновидности "стоп-кадра" применяются режиссе­ром для нахождения сценического эквивалента произведению автора, для обогащения своего замысла разными красками, ради кристаллизации идеи.

**Гончаров.** Если в режиссерской паузе для сознательного подчеркивания важных мест в спектакле, не акцентирован­ных автором в пьесе, главную роль играет действующий будущий актер, а также светотень, музыка, шум, цветовая гамма, двигающиеся по вертикали, фронтально и по гори­зонтали части декораций, фурки, ширмы, мотивирующие разные предлагаемые обстоятельства, если в этюде на ре­шение пространства и поиск атмосферы главенствуют стоящие неподвижно части декораций, мебель, вещи, рек­визит, ширмы, станки, то в "стоп-кадре" основную нагрузку на себе несет выделяемая разными театральными способа­ми человеко-роль. Здесь он функционален по отношению к окружающей действительности.

В этюдах на решение пространства, продолжал Андрей Александрович, человек не присутствует в событии, оно вы-

**Стр. 196**

страивается конкретным расположением предметов, мебели, де­талей интерьера в сценическом пространстве, создающем точную атмосферу происходящего, происшедшего или ожидаемого. В "стоп-кадре" все пространство и время действия занимает иг­рающий в разных темпах и ритмах отдельный исполнитель или группы людей.

В "стоп-кадре" должна царствовать игра: игра чередований крупных и средних планов, игра замедленного, как во сне, пере­движения и изменения пластики, игра света и тени, быстрой речи и немого шевеления губ. В любом этюде, разумеется, присутст­вует элемент игры. Без этого нет театра. Но в этюде-"стоп-кадре" играет живой, с трепетными чувствами, чуткими нервами и от­зывчивым сердцем человек.

"Стоп-кадр" есть одно из средств выражения игры, где веду­щее место принадлежит человеку. Конечно, здесь нельзя обой­тись без всех средств театральной выразительности, однако глав­ное место в действенном пространстве "стоп-кадра" занимает прежде всего человек.

Приемом "стоп-кадра" пользовались и пользуются все веду­щие режиссеры страны, но, пожалуй, наиболее виртуозно владеет им Анатолий Васильев. Все его значительные работы 80-х годов насыщены "стоп-кадрами". Это первый вариант "Вассы Железно-вой" М. Горького и "Взрослая дочь молодого человека", "Серсо" В. И. Славкина, и "Шестеро персонажей в поисках автора" Л. Пи-ранделло. Чередование крупных, средних, общих планов способ­ствует созданию своеобразного и неповторимого ритма этих спектаклей, определяет мудрый художественно-философский тон. Неторопливое всматривание в судьбу каждого героя, данно­го в "стоп-кадре", создает иллюзию естественности бытия персо­нажей на сцене. Время сценическое, в котором полнокровно жи­вут герои спектакля, и время календарное в зрительном зале как бы становятся в своей протяженности идентичными.

Надо отметить, что поиск постановочных приемов и их фик­сация во имя образного целого в спектакле происходят в течение практической работы над постановкой пьесы. В институте сту­денты обычно изучают ранее уже открытые "рычаги" режиссер­ской выразительности, чтобы, став режиссерами, они смогли ими пользоваться в своей повседневной постановочной деятельности.

**Стр.197**

Но сам момент применения даже уже известного приема к своей работе становится для начинающего режиссера радостным от­крытием. Возможности таких открытий Гончаров щедро создавал для своих студентов.

При переводе литературного произведения на язык сцены немалую роль играют и такие средства режиссерской вырази­тельности, как световое пятно, пластический этюд, реверберация голоса и звука, дымовой эффект (имитация облаков, туманов, туч и т.д.), эффект живой воды (фонтан, ручей, дождь), сочетание живого и неживого (писанного) планов. Этими приемами во вре­мя занятий овладевали студенты курса.

Прием сочетания живого (реально существующего) и изобра­зительного (рисованного) планов удачно использован в спектакле "Святая святых" по пьесе И. Друце, поставленном в Театре Со­ветской Армии. Через писаный "задник", изображающий глини­стый буерак, пробиваются ввысь, как распростертые руки, на­стоящие сухие деревья. Для этих деревьев не хватает влаги. Они ждут своего часа, чтобы, напившись воды, распустить свои ли­стья и расцвести. Напоить их могут только люди, верные "власти земли".

В этом приеме читается тема и образ спектакля — защита материнства, ответственность человека за все живое на земле.

При помощи сочетания живого и писаного планов формули­руется и конфликт спектакля (жизнь и смерть), его сквозное дей­ствие (защитить жизнь и природу). Образ жизни и смерти про­слеживается и в костюмах. В начале спектакля преобладают чер­ные, серые и белые тона. По мере развития действия цвета меня­ются, появляются зеленые, голубые, красные и розовые тона. Строгие, почти аскетические краски уступают место радужным, праздничным. Несмотря на то, что герой умирает, в его смерти звучит утверждение жизни, разрушающей атмосферу лицемерия и насилия. Во имя жизни отдана жизнь незаметного, но замеча­тельного человека, вечного солдата и защитника животных, птиц, растений и людей — простого труженика Кэлина Абабия.

**Гончаров.** В последние годы все чаще и чаще режиссеры обращаются в своей постановочной работе к эффекту "ды­мовой завесы". Особенно активно им пользуются на теле­видении и концертных площадках. Из каких только

**Стр. 198**

дымовых бурь, туманов и пожаров, например, не вырастают фи гуры популярных эстрадных певцов А. Пугачевой, С. 1'»>ы ру, В. Леонтьева и прочих, вокально-инструментальных ли самблей "Машина времени", "Добры молодцы" и т.д. Наиболее удачно и разнообразно применил этот прием М. А. Захаров в спектакле Московского театра им. Ленин­ского комсомола "Юнона и Авось". Здесь дымовой эффект заявляет о себе в разных ипостасях. Он в художестнообразной форме выражает и туман на море, и тучи перед грозой, и дым горящего вдали города, и чад лампад в хра­ме, где венчают влюбленных, и предпохоронные благовония в честь умершего героя. По сути дела, все оформление спектакля состоит из отобранных режиссером дымовых и световых эффектов. Режиссер мастерски пользуется дымо­вым эффектом и умеет отразить через него жизнь героев в различных предлагаемых обстоятельствах, данных автора ми (драматургом, композитором и актерами). Особенно ак­тивно театры стали применять прием этого ряда в 70-е го­ды. Часто такие приемы шли во вред спектаклю, поскольку пытались подменять святая святых в театральном искусе I ве — актера.

И на самом деле, в угоду постановочным "рычагам" некото­рые режиссеры снизили требовательность к выразительным сред­ствам актера, особенно к его речевой и пластической культуре. Однако в тех постановках, где внешние режиссерские приемы помогали развитию психофизических возможностей актера, рас­крытию через артистов духовного мира персонажей и обогащению замысла авторского творения, рождались замечательные сценические произведения, многие годы волнующие современ­ников.

Лучшие спектакли, поставленные в это время, отличались необычностью, смелостью формы и колоссальной затратой внут­ренней энергии актера во имя создания неповторимого человече­ского характера, богатой личности. К таким работам А. Л. I ом чаров причислял постановки "История лошади" по поповести Л. Н. Толстого "Холстомер" в режиссуре Г. А. Товстоногова, Ричард III" В.Шекспира в режиссуре Р. Р. Стуруа, "Жемшыи" Н. В. Гоголя в режиссуре А. В. Эфроса.

**Стр. 199**

Весьма смелое решение для раскрытия пьесы И. С. Тургенева "Месяц в деревне", по мнению Гончарова, предложил польский режиссер А. Ханушкевич, который обратился к приему комбини­рованного сочетания живой и неживой природы. Сцену, пред­ставляющую арену цирка или Дворца спорта, он обкладывал дер­ном. Причем на каждый спектакль из парков привозили свежий дерн, сценическая площадка, таким образом, превращалась в зе­леную лужайку. Лужайку разделял ручей, в котором текла на­стоящая вода. Хитроумные приспособления и насосы, подающие воду в ручей, были расположены где-то за кулисами. На лужайке с журчащим ручьем гуляли или же лежали у ног хозяев прекрас­ные породистые собаки. На лоне замечательной природы обеда­ли, бродили, тосковали, беседовали и любили люди, одетые в экстравагантные костюмы и платья. Все в спектакле Ханушкеви-ча было необычно и красиво: и природа, и мебель (плетеные кресла и стулья), и животные, и одежда героев, и зеленая травка, и журчащий ручей, и звуки соловья. Некрасивыми и притворно-обманчивыми были только отношения людей. На фоне девствен­ной природы рождались и зрели, как говорил А. А. Гончаров, ложь и лицемерие, жестокость, притворство, драматическая рас­щепленность бытия. В спектакле живые компоненты природы (трава, вода, собаки, птицы) были применены для того, чтобы подчеркнуть неживые, лживые, никчемные отношения людей, прозябающих в скуке и убивающих свою жизнь в "дворянском гнезде". Трава, вода, животные, играющие важную роль в образ­ной структуре спектакля "Месяц в деревне", есть одухотворенная частица объективного мира, окружающего нас, а кресла, столы, платья, предметы обихода, являясь делом рук людей, олицетво­ряли неживую, рукотворную часть его. Контрасты живого и не­живого мира создавали глубокий и объемный образ спектакля. Спектакль, который произвел на Гончарова такое сильное впе­чатление, был увиден им в Варшаве.

"Прием комбинированного сочетания живой и неживой при­роды" (название этого приема предложил А. А. Гончаров) ис­пользован в спектакле Театра им. К. С. Станиславского "Васса Железнова", поставленном А. А. Васильевым по первому вариан­ту одноименной пьесы М. Горького. В этой постановке Андрея Александровича особенно поразило то, что в течение всего пе

**Стр. 200**

риода представления на сцене наравне с людьми действуют жи­вые голуби.

**Гончаров.** Голубятня занимает у Васильева почти треть сцены (в глубине от правого портала). Голуби воркуют, шум­но клюют зерно из кормушек, создают живой нейтральный жизненный фон спектакля. Люди же, заполняющие дом Железновых, не живут, а влачат жалкое существование, прозябают, притворяются, обманывают друг друга. Среда этого дома— лживое болото, засасывающее всех жильцов. Некоторые, наиболее сильные из них, пытаются вырваться из него, но выбираются уже истощенные болезнями или мертвыми. Смерть как бы освобождает героя от угрызений совести, отпускает ему грехи. Герой умирает, а голуби, воркуя только им известную песню, оплакивают его, созда­вая неповторимую и непритворную мелодию жизни, опти­мистическую интонацию спектакля. Герой умер, а жизнь со своей многомерностью, многоцветностью продолжается.

 Прием комбинированного сочетания живой и неживой при­роды, видимо, трудно применить в условиях аудиторных занятий и в постановке спектакля в учебном театре. (Правда, Гончаров его использовал в постановке спектакля "Разгром" по роману Фа­деева в учебном театре.) Но знать о нем студенты должны, чтобы в будущем пользоваться им в своей практической деятельности в театре. Поэтому на своем курсе Гончаров требовал, чтобы сту­денты работали над такого рода этюдами.

Иногда режиссеры в постановочной работе используют при­ем "рваного ритма". Он создается всевозможными мигалками, приставками, проекционными аппаратами, разным уровнем и разной скоростью записи, воспроизведения и трансляции фоно­грамм.

Режиссерские приемы и акценты довольно многообразны, но существуют они, как подчеркивал А. А. Гончаров, не автономно, а зависят друг от друга. Однако весь арсенал постановочных приемов и средств режиссерской выразительности он условно разделял на шесть групп.

1. Этюды на внутренний монолог и зоны молчания.
2. Этюды — режиссерские паузы.

Этюды на решение пространстваи сценической атмосферы

**Стр. 201**

1. Этюды на физическое самочувствие.
2. Этюды на наблюдательность и профнавыки.
3. Этюды — "стоп-кадры".

Таким образом, все разновидности упражнений и этюдов, объединенные в эти шесть групп, составляют "кладовую", из ко­торой режиссер черпает материал для образного строя того или иного спектакля, ибо любая, даже самая сложная постановка со­стоит из комплекса взаимопереплетающихся выразительных средств, смонтированных режиссером в логический зрительный, обонятельно-осязательный и слуховой ряд, составляющий худо­жественный образ спектакля.

Практик театра и одновременно педагог театральной школы, Андрей Александрович Гончаров понимал, что профессионализм будущего режиссера зависит от количества накопленных им зна­ний о приемах и методах постановочной работы, полученных в стенах учебного заведения и необходимых впоследствии для ра­боты в театре.

**Стр.102**

**V. заключение**

**Еще раз о работе режиссера с актером**

При подборе актера на роль Гончаров предъявлял самые же­сткие требования прежде всего к себе. Задолго до первой репети­ции он начинал думать о том, какого исполнителя назначить на ту или иную роль. Он размышлял о возможностях и темперамен­те того или иного исполнителя, о его внешних и внутренних дан­ных для роли. Его всегда тревожило соотношение человеческих качеств актера и материала роли. При распределении ролей зара­зительность актера, его диапазон имели для Гончарова первосте­пенное и решающее значение.

Он делил артистов на хороших, плохих, очень плохих, раз­ных, но в то же время подчеркивал, что любой артист одну роль сыграет хорошо, другую — плохо. Это происходит, говорил Анд­рей Александрович, именно потому, что в одной роли личные качества актера совпадают с темой, природой, сутью образа, в другой эти качества не совпадают. Вот почему при назначении на роль его чрезвычайно волновала человеческая заразительность исполнителя в конкретной теме.

И на самом деле, практика театра не однажды показывала та­кой феномен: Е.Леонов — Ванюшин, О.Табаков— Адуев-млад­ший, А. Джигарханян — Сократ, Н. Гундарева — Липочка и т.д.

Но даже у плохого актера есть качество, в котором он может быть артистичным, "хотя, — как говорил Гончаров, — на очень малом квадрате личных проявлений". И далее продолжал: "Если режиссер использует его (актера) в этом звене, он может рассчи­тывать на успех".

Он призывал студентов учитывать человеческие качества артиста при распределении его на роль, говоря при этом: "

**Стр. 203**

Бывает певец с двумя-тремя октавами, а бывает и с одной, но в этой одной он артистичен в полном объеме; он заразителен, возбудим, эмоционален, но выходя за эти рамки он не арти­стичен".

А. А. Гончаров выступал против использования в роли амп­луа, следуя в этом заветам К. С. Станиславского, как известно, всячески боровшегося с приглашением исполнителей по амплуа. Гончаров говорил, что теперь амплуа нет, но границы "индивиду­альных граней заразительности" есть. Этот артист, например, с комедийным дарованием, тот— с драматическим или трагедий­ным. Стало быть, есть граница, за которой сущность актера не вызовет отклика у зрителей. Режиссеру необходимо знать диапа­зон выразительных (заразительных) качеств своих актеров, чтобы не ошибиться, отбирая из них тех, кто наиболее полно сможет воплотить его замысел, сверхзадачу и конфликт спектакля.

**Гончаров.** Предположим, актер Л. хочет сыграть Отелло, а я знаю, что он может сыграть Санчо Панса. Тут дело не во внешних данных, а в его неспособности быть заразитель­ным в трагическом образе. Хотя в Ванюшине мы искали краски и трагикомические. В этом образе артист Л. был трагичным, смешным и трогательным.

Личность артиста, его индивидуальность, диапазон его зара­зительности в осуществлении режиссерского замысла играют пер­востепенную роль.

Этим Андрей Александрович объяснял назначение на роль Сократа А. Джигарханяна в спектакле "Беседы с Сократом" по пьесе Э. С. Радзинского. Он ставил спектакль о проблемах нрав­ственности. Главное для него в Сократе — одержимость, темпе­рамент мысли, способность во имя собственных убеждений по­жертвовать жизнью.

**Гончаров.** Вести разговор должен талантливый, сильный, мужественный и умный артист, каким является, по-моему, Армен Джигарханян, хотя внешне он далеко не похож на Сократа. Но мне нужно было не портретное сходство, а не­которое внутреннее созвучие актера и образа. Е. Леонов, может быть, больше похож на Сократа и он очень хороший артист, но необходимых внутренних данных для роли в мо­ем ее понимании у него нет.

**Стр. 204**

В Наталье Гундаревой Гончаров увидел трагическую актрису и поручил ей роль Катерины Измайловой. Он говорил, что Гун­даревой под силу поднять чрезвычайно сложную тему о трагиче­ской судьбе русской женщины, охваченной пожаром страсти. В инсценировке очерка Лескова "Леди Макбет Мценского уезда" его интересовала тема — человек и справедливый суд.

Главным в репетиционном процессе Гончаров считал необ­ходимость приучить актера мыслить искренно и первозданно, а не штампами и стереотипами, втянуть природу актера в творче­ский процесс и добиться его присутствия в образе.

**Гончаров.** Путь один — раскрепостить актерскую приро­ду, активно включить актера в творческий процесс вопло­щения и реализации замысла. Очистить актера от "ржавчи­ны", от "плесени" возможно только счет выявления его собственной личности. Лучшее и обязательное в профессии режиссера это прежде всего способность раскрыться в ар­тисте. Ничего более интересного, чем живой человек, на сцене быть не может. Весь спектакль должен проверяться тем, как существует в нем человеко-роль. Любая концеп­ция, если актер ею не заражен и не участвует в ее создании всеми гранями своего собственного "Я", из интеллектуаль­но-эмоциональной превращается в рациональную. Как только актер утрачивает "эффект присутствия", он оказыва­ется в позиции пассивной, умозрительной и начинает док­ладывать зрительному залу замысел режиссера и воспроиз­водить придуманную режиссером интонацию.

Как уже у поминалось выше, А.А.Гончаров не любил понятие "амплуа". Считая себя исповедующим традиции и принципы Ху­дожественного театра, он во время репетиций в театре, лекций, бе­сед, практических занятий со студентами оперировал иными по­нятиями: "данное использование человеческого "Я" актера в пред­лагаемых обстоятельствах роли", "выискивание выразительных граней личности актера, необходимых для образа", "умение при­своить предлагаемые обстоятельства автора и совместить свои личные, наиболее заразительные грани с личностью героя писа­теля". Но вот однажды вытащил из своего пребольшущего портфе­ля (не портфеля даже, а баула) свою толстенную записную книжку, полистал ее, нашел то, что необходимо было, положил на стол.

**Стр. 205**

Здесь надо остановиться и описать историю появления этого баула. Каждые две недели, по пятницам, Андрей Александрович собирал творческие дневники для ознакомления с багажом наблю­дений и прочитанным своих учеников: "какую музыку вы слушае­те, какие спектакли смотрите, что вас интересует в жизни?" Ва­дим Кондратьев собирал ворох, состоящий из альбомных журна­лов, тоненьких ученических тетрадей, общих тетрадей, обрывков листков и т.д. Весь этот ворох Гончаров складывал в портфель, уносил на "выходные" домой. В понедельник всегда возвращал с записями своих замечаний и комментариев. На курсе свои заме­чания он не высказывал, они оставались тайной для всех осталь­ных студентов. Студенты могли смело писать в этих дневниках о своих "наблюдениях"— ни разу за три года Гончаров не нарушил правило "секрета", "разговора наедине". На четвертом курсе он резко прекратил интересоваться дневниками наблюдений. Види­мо, ему стало понятно, как мыслят студенты, что их интересует, что принимают они и что отрицают. Словом, процесс изучения индивидуальных данных студентов завершился. Потом я спра­шивал у одного выпускника следующего курса, заполняли ли они дневники и когда Гончаров перестал интересоваться их записями. - Только на четвертом курсе, — последовал ответ.

Что это? Стереотип? Привычка? Штамп? Думаю, педагоги­ческий прием.

Вернемся, однако, к записной книжке Гончарова, которую он оставил открытой на столе. Дословно он прочитал следующее: "Какой человек годится в актеры:

Необходимым свойством актера является способность к *реф­лекторной возбудимости. Человек, лишенный этой способности, актером быть не может.*

...Возбудимость есть способность воспроизводить в чувство­ваниях, в движении и в слове полученное извне задание.

*...Координированные проявления возбудимости и составля­ют игру актера.* Отдельные проявления возбудимости суть *эле­менты игры актера.* Каждый элемент игры неизменно образован тремя обязательными моментами:

1. *Намерение.*
2. *Осуществление.*
3. *Реакция.*

**Стр. 206**

Намерение есть интеллектуальное восприятие задания, полу­ченного извне (автор, драматург, инициатива лицедея).

Осуществление есть цикл *рефлексов волевых, мимических, голосовых",* (все подчеркивания сделаны Гончаровым).

Это была выдержка из брошюры Вс. Мейерхольда "Амплуа актера", написанной им в 1922 году.

Выделенные Гончаровым слова, видимо, соответствовали его требованиям к личности артиста.

Работая над спектаклем, Андрей Александрович стремился к четкой индивидуализации характера, яркому и острому рисунку роли. Однако он неустанно призывал актеров не забывать о том, что главным в работе над образом являются не внешние призна­ки, а внутренние противоречия его, стимулирующие внешние проявления. Только через передачу внутренне богатой жизни можно верно и глубоко раскрыть образ. Яркий внешний рисунок, в свою очередь, является средством выражения внутренней жиз­ни образа. Вопросе том, каким путем идти при создании образа— от внутреннего к внешнему или от внешнего к внутреннему— Гончаров считал спорным. Для него было важно в любом случае оставлять свое собственное человеческое "Я" в предлагаемых об­стоятельствах роли, которое отбирает режиссер в артисте из ему (артисту) присущих черт и красок. Здесь он, иллюстрируя свою мысль, приводил цитату из книги Е. Б. Вахтангова "Записки. Письма. Статьи". "Большинство чувств известно нам по собст­венным жизненным переживаниям, но только чувства эти стре­мились в душе не в том порядке, не по той логике, как нужно для образа, и поэтому задача актера состоит в том, чтобы извлечь от­печатки требуемых чувств из различных уголков собственной души и уложить их в ряд требуемой логической жизни создавае­мого образа. Это вырывание кусочков души сопровождается бо­лью, как всякая операция, болью, присущей всякому творчеству, и удачное изображение возможно только тогда, когда поранен­ные места заживут, душа успокоится"1. Важным требованием, поставленным перед всяким актером, он полагал, должно стать достижение полного контакта и полной гармонии между чувст­вом и мыслью, между внешним и внутренним рисунком роли.

**1 *Вахтангов Е. Б.* Записки. Письма. Статьи. М., 1939. С. 260**

**Стр. 207**

**Гончаров.** Актер, так же, как режиссер, — есть мыслитель, со своим мировоззрением и миропониманием, которые он вкладывает в душу и уста образов, исполняемых им. Если режиссер — конструктор, строящий целое здание спектак­ля со всеми этажами, коридорами, проходами, комнатами, простенками, окнами и т.д., то актер — мастер, отделы­вающий отведенный ему участок, куда он должен вклады­вать свою фантазию, ум, сердце, применяя свой жизненный и творческий опыт и соревнуясь в своем умении с конст­руктором-режиссером. В этом соревновании они обогаща­ют друг друга.

Андрей Александрович не любил актеров-паразитов, питаю­щихся энергией режиссера, не вносящих в творческий акт созда­ния образа своей энергии, своего богатства души, своего собст­венного "Я" артиста.

**Гончаров.** В театре для меня очень важен контакт с акте­ром-мыслителем, который творчески отгадывает твои за­гадки, расшифровывает эмоционально твои жесткие шиф­ры, входит в твои непростые правила игры, четкий рисунок спектакля, вытаскивая из себя выразительные грани лично­сти, обживает жизнь образа. Этот актер приносит на репе­тиции массу всевозможных предложений. С ним работать непросто. Но я предпочитаю сотрудничать "с трудным" ак­тером, чем актером-иждивенцем, хорошего актера я отпус­каю на "свободные хлеба". Мы обговариваем с ним тему сцены, предлагаемые обстоятельства, действие. Цепочку физических действий он приносит свою. Вместе с ним вно­сим коррективы в рисунок роли или сцены. И все, больше эту сцену не репетируем. Она может полностью войти в го­товый спектакль.

А. А. Гончаров не раз обращал внимание на то, что в завер­шающий период жизни К. С. Станиславский первичным в работе над образом считал физические действия. Станиславский, как известно, предлагал идти к подсознанию артиста через построе­ние цепочки его физического существования в спектакле. Про­стейшее физическое действие, подчеркивал Гончаров, двигает подсознание актера в нужном направлении. Он призывал искать физическую логику поведения в каждой сцене.

**Стр. 208**

**Гончаров.** Для меня чрезвычайно важно искать физиче­скую логику поведения в каждом звене спектакля. На пер­вых репетициях мне текст вовсе не нужен. Мы с текстом автора с актерами давно уже познакомились. Текст— по­вод для физических действий. Важно теперь, как актер су­ществует. Если будет точно выстроено действие в адрес предлагаемых обстоятельств и слово ляжет на этот дейст­венный каркас, оно станет объемным, неожиданным и мно­гокрасочным. Иначе актер попадает в одну из двух крайно­стей — или украсит текст неправдоподобной интонацией, или проболтает его. Словом, текст станет камнем на "мус­куле языка", который актер выбрасывает, как пращей. То есть слово утрачивает свою смысловую емкость. Гончаров говорил, что в актере надо воспитывать мышление действием, не позволять ему хвататься за слово, как за спасатель­ный круг. Надо стремиться к зримости действия. Даже монолог, по Гончарову, требует зримости в действии, ибо она помогает зрителю точнее воспринимать сцену или событие. Логика физи­ческих действий придает актерской работе определенную выпук­лость, яркость и ясность.

**Гончаров.** Искать физическую логику поведения надо, со­гласуясь со стилистикой, образной структурой пьесы и ре­жиссерским замыслом. Исходный материал нашего искус­ства— жизнь, но проявления ее в каждом спектакле раз­личны, так же как различным должен быть способ сущест­вования актера в роли.

Андрей Александрович учил студентов точному выстраива­нию предлагаемых обстоятельств, событийного ряда и цепочки действий, так как от их правдивости зависит яркость и опреде­ленность внутренней жизни человека. Хотя внутренняя и физиче­ская жизнь героя двуедины, нерасторжимы друг от друга, тем не менее в процессе воплощения физическая логика поведения пер­вична. Точное физическое движение, подчеркивал Гончаров, вер­ный поступок помогают актеру сконцентрироваться на той или иной необходимой мысли или чувстве.

**Гончаров.** Нужно, чтобы актер на первых репетициях, на первых читках "узнал свой маршрут" (как солдат в суворов­ских заповедях). Направить его по этому маршруту должен

**Стр. 209**

режиссер. Осуществить тезис — "идея в каждом эпизоде — значит найти перспективу артиста", определить его физи­ческие и духовные силы для воплощения режиссерского за­мысла и образного видения—значит помочь актеру выстро­ить на сцене борьбу, конфликт в течение всего спектакля. Эти "костыли", "маршрут" он определял еще в "застольном периоде", отыскивал, что делает исполнитель в предлагаемых обстоятельствах роли, чтобы настроить природу актера на "вол­ну" режиссерского замысла. Затем он определял с актерами ос­новные события.

Хотя процесс поиска цепочки действий и поведения А. А. Гон­чаров вел вместе с актерами, сам он на первых репетициях бывал захвачен этой работой в большей степени, чем исполнители. Он стремился "набить стежку последовательности действенных звень­ев", чтобы она стала необходимостью для актеров. Когда эта "стежка" была проторена, она вызывала нужные эмоции. Вначале для мастера был чрезвычайно важен ряд физических действий, который определял структуру, костяк роли.

**Гончаров.** Без физической логики поведения, без ряда фи­зических действий идешь как по некошенному полю: трава ноги вяжет, и обязательно споткнешься, если будешь ша­гать слишком "эмоционально" и побежишь. Тут, конечно, играет роль характер, темперамент работающих, но в прин­ципе нужно, чтобы к десятой репетиции у актера возникла потребность "бежать".

От репетиции к репетиции надо заставлять актера сущест­вовать все в новых условиях и проявлениях. Момент каче­ственного скачка рождается органично, когда он подготов­лен всем ходом творческого процесса.

Андрей Александрович призывал студентов-режиссеров опе­режать актеров в процессе репетиций на две-три недели, чтобы двигать целесообразно творческие искания. У вас не должны ис­сякать, говорил он, знания о будущем спектакле, вы не должны быть на равных с репетирующими актерами. Как только они по­чувствуют, что ваши идеи, ваши знания о будущем спектакле "похирели", наступит застой в творчестве.

В процессе репетиций режиссер всегда поднимал перед акте­рами один и тот же вопрос: что он делает сейчас, сию минуту в

**Стр. 210**

этой сцене. И это приводило исполнителей к конкретному дейст­вию, к тому или иному поступку. Он заставлял актера вслух чи­тать ремарки, чтобы побудить разобраться, как он говорил, в "то­пографии действия".

К произведению автора, к пьесе А. А. Гончаров требовал от­носиться внимательно, бережно, нужно любить произведение, над которым работаешь. Ведь пьеса— кусок жизни, который ис­полнители должны разглядывать через "кристалл авторского взгляда". Но в интерпретации автора должен присутствовать и их темперамент.

**Гончаров.** Зрителям предлагается взглянуть не только ав­торскими глазами, но и глазами режиссера, актеров. Но обязательно надо увлечь коллектив театра процессом поис­ка. Способы здесь могут быть самые разные. Единой ре­цептуры у нас нет и быть не может. Есть только общие принципы, а путь у каждого режиссера свой, и любые сред­ства хороши, если они помогают добиться актерского "вы­плеска", активизировать творческую природу актера. По­рой нужен очень сильный возбудитель, чтобы привести ак­терский аппарат к действию. Режиссеру нужно найти в себе самом возможность "взрыва".

Репетиции Гончарова были и в самом деле взрывными, буй­ными, мощными, с пробежками по залу, с криками, хохотом. И все это было необходимо для того, чтобы возбудить темперамент актера, достучаться до его эмоций и вытащить самое питательное и ценное для роли. Режиссер говорил, что сегодняшний театр от­личается "донным использованием человеческого "Я" артиста в предлагаемых обстоятельствах роли", т.е. актер должен присвоить предлагаемые обстоятельства автора и совместить свои до дна ис­пользованные человеческие данные с ролью. Истязая себя, затра­чиваясь, он вытаскивал "на гора антрацит человеческих качеств".

Гончаров предпочитал, чтобы бутафория, части оформления, реквизит, все необходимое для данной сцены подавалось на репе­тицию. Потом, конечно, все уточнялось, корректировалось. Вещи нужны были для того, чтобы активизировать фантазию и психо­физику актера и заставить его действовать.

**Гончаров.** Мне крайне необходимо активизировать актера, заставить его самого действовать, искать, спотыкаться, т.е.

**Стр. 211**

быть активным на репетиции. Иначе получается, что взмы­ленный режиссер что-то ему доказывает, а он, актер, споко­ен. *Я* вижу актерское предательство в желании существо­вать за счет режиссера. Я против такого иждивенчества. Возбудители, средства воздействия на актера должны быть дифференцированы в зависимости от его особенностей: в одном случае — хирургия, в другом — физиотерапия, ино­гда просто шок, а может быть и гомеопатия. Инструмента­рий режиссера сложный, поскольку человеческие "аппара­ты" не идентичны.

Хорошо работать с актерами, которые разделяют, прини­мают ваш метод, но воспитание единомыслия — - дело трудное и длительное.

Во время репетиций у Гончарова возникали яркие, образные видения некоторых ключевых сцен, которые иногда менялись, — он не являлся догматиком, не требовал от участников репетиций поклонения своему постановочному замыслу. Видя перед собой ясную цель, во имя достижения которой взята пьеса, он с актера­ми как бы предугадывал пути их движения к образу, "нащупы­вая", как он говорил, "стежку к сердцу героя". Он говорил также, что мотивы поступков, глубоко скрытые подтексты подчас не угадываются дома. Открытия возникают, когда видишь живых актеров, то есть происходит живое общение— взаимодействие, которое рождается в процессе разведки действием мира пьесы.

На репетиции он вел безостановочный плотный поиск, порой мучительный, изнуряющий. Чаще веселый, праздничный, яркий. Здесь рождались одна за другой неожиданные находки, осве­щавшие перспективу будущей репетиционной работы. Это мож­но было назвать прыжком с первого этажа на третий без лестниц. Потом искались переходы, простенки, лестницы, т.е. цемент, ко­торый скреплял яркие, неожиданные, образные находки сцен, эпизодов, актов.

Но что бы Гончаров ни делал, как бы ни закручивал репети­ционный процесс, центральной фигурой в его поисках и спектак­ле оставался актер. Он стремился к тому, чтобы исполнительская энергия актеров, их мастерство и талант были объединены общим стилем спектакля, соответствующим режиссерскому замыслу и трактовке пьесы. Это, естественно, требовало от актеров

**Стр. 212**

гибкости, творческой подвижности, более совершенной способности к перевоплощению в образ. Эту гибкость он воспитывал и в сту­дентах. Работая с ними, мастер стремился открыть "клапаны че­ловеческой природы" молодых артистов, увлечь их сверхзадачей спектакля, настроить их души на ее выполнение.

**Стр. 213**

СОДЕРЖАНИЕ

*От автора*

I. введение в профессию 17

II. Этюды 24

1. Предлагаемые обстоятельства. "Если бы..." 25
2. Творческое воображение 31
3. Общение. Взаимодействие с партнером 49
4. Событие. Оценка. Поступок 59
5. Сценическое отношение. Физическое самочувствие 66
6. Действие 78
7. Внутренний монолог. Оглашенный поток сознания 86
8. На подступах к автору 93

III. работа над литературным первоисточником

И ЕГО ВОПЛОЩЕНИЕМ НА СЦЕНЕ 111

1. Автор — основа театра 114
2. Некоторые особенности драматургии инсценировки 127
3. Воплощение инсценированного рассказа на сцене 136

IV. использование режиссерских средств

ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В РАБОТЕ НАД СПЕКТАКЛЕМ 173

1. Организация сценической атмосферы и решение
пространства 174
2. Режиссерская пауза 184
3. "Стоп-кадр" и некоторые другие приемы 194

V. заключение

Еще раз о работе режиссера с актером 203

Карпушкин Михаил Александрович

УРОКИ МАСТЕРА: Конспекты по театральной педагогике А. А. Гончарова

Редактор *И. Доронина* Художник *С. Архангельский* Оригинал-макет *О. Белкова*

Подписано в печать 12.11.2005. Гарнитура "Тайме". Формат 60x90/16. Бумага офсетная. Печать офсетная. Усл.п.л 13,5+0,5 п.л. вкл. Тираж 1000 *экз.* Заказ 9848.

Российская академия театрального искусства — ГИТИС

Издательство "ГИТИС". 103999, Москва, Малый Кисловский пер., 6

Тел.: (095) 290-35-89, факс: 290-05-97

Отпечатано с готового оригинал-макета

в ФГУП "Производственно-издательский комбинат ВИНИТИ",

140010, г. Люберцы Московской обл., Октябрьский пр-т, 403.

Тел.:554-21-86