**О. Л. КУДРЯШОВ**

**ОСНОВНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ ВНУТРЕННЕЙ ЖИЗНИ**

**РОЛИ**

**Сверхзадача, сквозное действие и зерно роли**

Название сборника как будто предполагает известное противопоставление: есть внутренняя жизнь роли и есть внешняя. Первой отдается явное предпочтение. Вторая остается в забвении? Конечно, нет! Анализируя творческий процесс, обращаясь к подробному рассмотрению отдельных элементов, его составляющих, вычленяя их из общей картины жизни человека, мы всегда стремимся представить единый образ этой жизни во всем его целостном психофизическом проявлении, то есть в тесной связи внутреннего и внешнего. К примеру, такой элемент внешней жизни роли, как мизансцена актера, лишь знак глубинных, внутренних процессов, ее вызвав­ших. Акцентируя при разборе роли внутреннюю сторону жизни, мы тем самым подчеркиваем ее сложную противоречивую природу, постоянно ускользающую от внимания актера. Но это происходит на том репетиционном этапе, который предшествует «сборке» спектакля, обретению им зримой формы. Здесь все стороны жизни выступают в полном равноправии. Но и на этой ступени работы верно понятая и глубоко усвоенная логика внутренней жизни роли дает толчок к ощущению формы, зримого ее выражения, Таким образом, приступая к рассмотрению этого вопроса, мы всегда должны помнить о достаточно искусственном, специальном выделении данной проблемы.

У Вл. И. Немировича-Данченко есть прекрасное образное определение интересующего нас вопроса — «внутренний пейзаж» пьесы, который должен быть воспроизведен в полном соответствии автору. В такого рода пейзажах есть свои низины и возвышенности, там может быть бушующее море, а может быть спокойная, тихая заводь, затянутый ряской пруд или чистейший и прозрачный родничок. Надо только увидеть этот пейзаж цели ком, почувствовать его своеобразие, притягательную красоту и непохожесть. А на первых порах необходимо составить «карту», точно обозначив все главные особенности этого «пейзажа». Здесь будет и автор с его видением жизни, и режиссерское решение будущего спектакля, и место данной роли в общей концепции. И наконец, масса составных частей образа, который предстоит воплотить актеру: сверхзадача, действие, второй план, подтекст, зерно и многое другое. В этом многообразии можно заблудиться, потерять всякие ориентиры. За что ухватиться, как подступиться к этому огромному и таинственному миру роли, как не прийти в отчаяние в непонятном, пространстве чужой жизни? Ведь нам нужно воссоздать, сделать своей, проникнуть в самые заповедные уголки души героя. Только холодное и ра­циональное изучение нам ничего не даст. К. С. Станиславский говорил, что попять на нашем языке означает почувствовать.

Когда К. С. Станиславский предложил слегка измененную формулу актерского творчества, взятую им у Пушкина — «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предлагаемых обстоятельствах»,— одним из первых элементов он выделил предлагаемые обстоятель­ства роли: «Жизнь человека, заключенная в пьесу, предполагает широкие социальные и психологические связи, Угадывание этих связей, сопоставление с тем, что сегодня волнует меня — режиссера и актера,— эта глубокая пахота и есть проникновение в предлагаемые обстоятельства».

Нам важны предлагаемые обстоятельства не сами по себе, взятые в узком значении, применительно к данной роли, но как способ выявления самой важной проблемы, без которой немыслим разговор со зрителем со сцены, — проблемы актерской и режиссерской личности, способной ухватить в своей работе максимально широкие социальные и психологические связи своего времени. Способность к обобщению, наполнению взятого драматического характера дыханием времени составляет существо работы артиста. И здесь мы видим, как тесно переплетается технологическая задача — анализ предлагаемых обстоятельств — с социальным и художественным мышлением артиста. Об этом переплетении мы должны помнить на всех этапах работы над ролью. Социальный критерий останется главным при отборе и оценке всех выразительных средств артиста.

У А. И. Герцена есть прекрасные слова о том, что каждая самобытная эпоха разрабатывает свою субстанцию в художественных произведениях, органически связанных с нею, ею одушевленных, ею признанных. Великий художник не может быть несовременен. Одной посредственности предоставлено право быть независимым От духа эпохи.

Таким образом, проблема внутренней жизни роли начинает разрабатываться прежде всего с социального, идейного осмысления материала, с глубокого и широкого охвата связей человека с миром и другими людьми. Эта исходная точка отсчета предполагает в народном театральном коллективе свою художественную позицию.

Приходилось встречать немало «всеядных» коллективов, которым одинаково безразлично было, что играть, лишь бы играть. Некоторые из них обладали достаточно высоким профессиональным уровнем, но размытость и нечеткость художественных позиций всегда просвечивала в их работах, создавала некий безликий эмоциональный фон, лишала спектакли подлинной заразительности и контактности со зрителем. А именно в этом — главная сила народных театров.

В других, совсем негромких и неизвестных коллективах, приходилось иногда видеть спектакли, от которых шла покоряющая энергия внутренней убежденности, художественного и человеческого максимализма, поразительная наполненность каждого исполнителя. Тогда прощались коллективу и несовершенство взятой драматургии, и недостаток профессионального мастерства. В конце концов основа профессионализма — это строгое и серь­езное отношение к своему делу, умение исчерпать до конца поставленные перед собой задачи. Для таких театров в предлагаемые обстоятельства их работы всегда и жестко включались особенности и потребности аудитории, внутренние устремления коллектива и каждого участника.

Мы далеки от мысли свести такой важнейший элемент актерского мастерства, как предлагаемые обстоятельства, к простой злободневности и к конкретной жизни данного театрального организма. Нам важно здесь сказать об исходных точках жизни театра.

Это принципиальная и значимая для каждого актера народного театра ориентировка на предельно тесную связь со своим временем, со своей зрительской аудиторией, которая диктует и выбор материала, и его решение, и способы вскрытия внутренней жизни роли, о которой идет речь.

Скажем, сравнительно недавно целый ряд самодеятельных театров обратился к трагедии В. Шекспира «Ромео и Джульетта». В этом обращении почти во всех случаях была своя закономерность — тема духовного и социального становления молодого человека стоит сейчас как никогда остро. И в пьесе великого драматурга каждый коллектив пытался найти свое, волнующее только его решение, определить свой способ размышления о жизни. Нет нужды лишний раз говорить, что материал далеко не простой. И во многих виденных работах по этой пьесе обнаружились две пугающие закономерности, впрочем, тесно связанные друг с другом, — творческая, и прежде всего человеческая, незрелость исполнителей (специально надо подчеркнуть — именно человеческая незрелость, задержавшийся инфантилизм художественного мышления, а не профессиональный уровень испол­нения. В конце концов проникновение в Шекспира бесконечно мучительно). И второе — примитивная адаптация, приспособление образов, драматургического мате­риала к узким нуждам коллектива, второстепенным и частным по отношению к пьесе Шекспира.

Весь внутренний процесс в такого рода спектаклях строился крайне поверхностно, на уровне примитивно понятого сюжета и текста. Такая стерилизация огромного и богатейшего мира героев пьесы, естественно, не при­носит никакой пользы исполнителям, порождает пагубное ощущение вседозволенности, тенденцию фамильярного, потребительского отношения к произведениям высокой литературы. Опять же надо сказать, что речь идет не о запретах и ограничениях. Когда мы говорим о значимой и активной позиции народного театра, то имеем в виду прежде всего опыт лучших коллективов, утверж­дающих свою точку зрения на основе высокой, эмоционально насыщенной образности, а не на легковесном, развлекательстве, когда, к примеру, вся трагедия Шекспира сводится к некоему набору фехтовально-пластических сцен, вычурно красивых мизансцен и декламация, стихов.

Здесь мы подходим к центральному понятию внутренней жизни роли — образному и эмоциональному ее решению, когда перед зрителем возникает человеческий характер во всей полноте и противоречивой сложности. Очень точно сформулировал процесс рождения художественного образа В. Г. Белинский:

«Сущность всякого художественного произведения состоит в органическом процессе его явления из возможности бытия в действительность бытия. Как невидимое зерно, западает в душу художника мысль и из этой благодатной и плодородной почвы развертывается и развивается в определенную форму, в образы, полные красоты и жизни, и, наконец, является совершенно особым, цельным и замкнутым в самом себе миром, в котором все части соразмерны целому, и каждая, существуя сама по себе и сама собою, составляя замкнутый в самом себе образ, в то же время существует для целого как его необходимая часть и способствует впечатлению целого».

Условимся, что меньше всего мы будем заниматься в этой и последующих статьях философским или обще-эстетическим толкованием понятия «образ». Нам важно отметить в разных точках зрения на его природу следующие принципиально важные для нас вещи: тесную связь с мыслью художника (Немирович-Данченко называл такую мысль «зерновой»), целостное, законченное существование и, наконец, ведущую особенность построения художественного образа — единство противоположностей его составляющих (это и наличие в нем частного и общего, индивидуального и типического, единичного

множественного, обобщения и конкретизации). Мы оделим также от широкого понятия «образ» как общеэстетической категории более узкое, локальное его понимание — образ как характер, то есть образное решение в театральном искусстве человеческой жизни.

При этом надо учитывать, что структура образа в его самом широком понимании приложима к образному решению характера в драматическом произведении. Не случайно мы часто встречаем синонимическое употребление понятий «образ» и «характер».

Теперь попробуем рассмотреть рождение образа в том порядке, какой предложил В. Г. Белинский, — от мысли к появлению особого цельного мира, переведя это на язык основных театральных элементов.

Существует большое количество попыток проанализировать или, во всяком случае, проследить основные этапы возникновения сценического характера, попыток понять, как же из плоти и крови одного живого, конкретного человека рождается буквально на наших глазах другой, как возникает, почти физически ощутимо, внутренняя жизнь неведомого нам доселе человека. Остались воспоминания современников великих актеров, есть свидетельства и самих творцов, в которых они рассказывают об этом странном и мучительном, загадочном и радостном процессе появления своего героя. Но во всех этих документах всегда остается некая тайна, которую подчас не в состоянии объяснить и сам творец. Окончательное рождение характера совершается где-то в глубоких тайниках его души, в подсознании, а это совсем не просто объяснить словами.

Постороннему человеку, не причастному к актерской профессии, покажутся дикими такие, например, признания:

«Вы меня спрашиваете как? Не знаю как. Сидишь, против зеркала... посмотришь на себя, посидишь минут 16—20... Нахлынет на тебя что-то, вспомнишь ты и молодость, Эрмитаж (речь идет о роли даря Федора в пьесе А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович», сыгранной И. М. Москвиным в первый сезон МХТ(а) в театре Эрмитаж. — О. *К.),* промелькнет какой-то случай, что-то в глазу поймаешь, и начинается то, что мы называем «душевный грим». Не знаю, как это вам сказать и как это происходит, но возникает «душевный грим»...»

Вот еще одно свидетельство: «...Одна из самых, замечательных актрис нашего времени во время репетиций, казалось, никогда не придерживалась никакого определенного метода работы, но в действительности у нее была своя оригинальная система, о которой она говорила совершенно детским языком. «Сегодня, дорогой мой, мы замесим тесто, — сказала она мне, — сунем его назад в печь — пусть постоит еще немного». «Теперь подбавим дрожжей». «Сегодня утром смажем маслом>. И конечно, она владела точными научными знаниями, хотя и не пользовалась терминологией, принятой в студии актеров...»1

Вот более отчетливый рассказ. С. Юрский, блестящий актер и очень тонкий аналитик, вспоминает свою работу над ролью Дживолы в пьесе Б. Брехта «Карьера Артуро Уи»:

«Где-то в середине работы я заболел — застудил шею, голова не поворачивалась, любое резкое движение причиняло боль... Я стал следить за своей болезненной пластикой. Простуда прошла, и я уже сознательно начал искать в пластике роли напряженные позиции шеи и неестественную вывернутость поз. Теперь хромота стала не заданной деталью, а потребностью. Она замыкала пластический образ. На руки я надел черные перчатки, и руки приобрели протезный, неживой вид. В результате получился некий «ортопедический» человек со зловещим лицом... Психологическим фундаментом этого построения стало извращенное наслаждение своей изломанностью...»

Можно привести еще многие и многие примеры, но результат будет один — мы не получим рецепта, как создается роль и организовывается ее внутренняя жизнь. а это было бы и бесполезно — у каждого актера своя кухня», свои способы создания роли, свой глубоко личный путь к образу. Ведь никакая, самая совершенная система не гарантирует идеального рождения сценического характера. Она только определяет основные методические принципы движения к образу, устанавливает главные ориентиры, позволяющие уверенно и твердо держаться намеченной цели. Одними из таких первоначальных и важнейших вех являются сверхзадача роли и ее сквозное действие.

Предполагается, что режиссер и актер, приступая к работе, прекрасно понимают значение этих важнейших элементов, которые организуют генеральную линию роли, являются цементом, скрепляющим практически все прочие элементы внутренней жизни роли. Но каждый раз, сталкиваясь с крупной неудачей самодеятельного коллектива и пытаясь проанализировать ее причины, убеждаешься в том, насколько поверхностно и формально воспринимаются эти понятия системы Станиславского, как правило, в такого рода поражениях присутствует общая ошибка — сухое, рациональное их определение, не задевающее никак ни артиста, ни режиссера. Они возникают как некий обязательный и достаточно скучный элемент, который проходили когда-то в школе, но органической потребности в котором не ощущается. В такой ситуации нелишне снова заглянуть в книгу К. С. Станиславского: «Нужна ли нам рассудочная сверхзадача? Сухая, рассудочная сверхзадача нам тоже не нужна. Но сознательная (выделено К. С. Станиславским.— *О. К..)* сверхзадача, идущая от ума, от интересной творческой мысли, нам необходима. Нужна ли нам Эмоциональная сверхзадача, возбуждающая всю нашу природу? Конечно, нужна до последней степени, как воздух и солнце. Нужна ли нам волевая сверхзадача, притягивающая к себе все наше душевное и физическое существо? Нужна чрезвычайно».

Обратим внимание на многослойность построения сверхзадачи у Станиславского. Оно включает три основных показателя, организующих и творящих не только сверхзадачу, но и всю внутреннюю жизнь роли — **УМ, ЧУВСТВО, ВОЛЮ.** И существуют они только вместе. Их разрыв неизбежно ведет к формализации, обездушиванию сценического существования; их соединение означает включение и мобилизацию всего психофизического Аппарата артиста. И чем активнее определена сверхзадача, чем ближе она природе исполнителя, тем энергичнее идет работа, тем полнее и неожиданнее раскрываются творческие резервы каждого члена коллектива. Игнорирование или формальное определение сверхзадачи, как правило, замедляет и усложняет вживание в образ. Но это не значит, что она декларируется в самом начале пусть даже чрезвычайно зажигательно, а потом забывается (встречается часто и такой вариант). Она присутствует на каждом этапе репетиций, активно окрашивая творческий поиск, существенно влияя на становление каждого элемента жизни роли. Но главное — сверхзадача, при четком и глубоком ее понимании исполнительским коллективом, выстраивает образ спектакля и каждый характер пьесы.

Для примера вернемся к упомянутым вначале шекспировским спектаклям. Две постановки по пьесе «Ро­мео и Джульетта» в двух театрах, полярно расположенных не только географически (один — на юге, другой — в Сибири), но и художественно.

Шекспировский спектакль в Нальчике выразителен и отчетлив в своей постановочной концепции, в пластическом решении, целиком подчиненном ей, во внутренней вере актеров в необходимость всего происходящего. Это определено ясно сформулированной целью спектакля — место молодого человека в жизни, его взаимоотношения со средой и обществом, нравственное и духовное возмужание в трагической ситуации. Концепция рождала сверхзадачу — быть человечным, не потерять свою веру, свою любовь, свои духовные обретения в самой острой и страшной ситуации. Цена жизни упала чрезвычайно, но тем важнее сохранять свое достоинство, порядочность и веру, отстоять, не дать себя разрушить, распылить, опустошить. Мы видим, что сверхзадача естественно и логично «потянула» за собой и сквозное действие спектакля. Они в свою очередь дали напряженный пульс зрелища, яростный ритм, определили особенности поведения каждого персонажа, вплоть до крошечной роли слуги. Они заложили решение и образов главных героев. На первый план выходила задача серьезного осмысления жизни, острой необходимости понять ее законы в этом бессмысленном мире кровавой бойни. Этот поворот пьесы потребовал актеров, способных всерьез поднять такое решение. В спектакле играли взрослые люди, там не было кокетливых ссылок типа: а вот-де у Шекспира герои — четырнадцатилетние подростки, почти дети...

В Сибири спектакль играли почти дети, в том числе и четырнадцатилетние. Там Шекспир как будто возрастно слился с исполнителями. Они были чрезвычайно старательны, эти подростки, с большим энтузиазмом репетировали спектакль, при этом прочитали еще целый ряд его пьес. Само по себе это было прекрасно. Но никакого отношения к искусству театра не имело. В их работе не было нужды, жизненно важной потребности в открытии для себя мира великого писателя.

Не направленный серьезным решением, не открытый для исполнителей ни с какой стороны, спектакль поплыл по простому и незамысловатому течению декламации, красивых мизансцен, набора фехтовальных и пластических эпизодов. Внешняя форма мгновенно захватила все плацдармы, окончательно лишив работу всякого смысла. В спектакле не прочертилась сверхзадача. Вернее, она была сформулирована, но как некая абстракция,литературное обоснование, прямого отношения к пьесе не имевшее. Здесь необходимо снова обратиться к прекрасной мысли К. С. Станиславского:

«Нам нужна сверхзадача, аналогичная с замыслами писателя, но непременно возбуждающая отклик в человеческой душе самого творящего артиста (выделено мной. — *О,* О) Все, что может вызвать не формальное, не рассудочное, а подлинное, живое, человеческое, непосредственное переживание».

Вот этот момент возбуждения артиста как раз и пропускается во многих работах самодеятельных коллективов, за счет того, что сверхзадача и сквозное действие подчиняются школьному, азбучному толкованию, из них, выбрасывается своеобразный «уголек», способный зажечь артиста. Эти примеры просты в своей явной очевидности и наглядности. Но сколько можно привести случаев, когда подобная ошибка выглядит не столь явно!..

Блестящий образец нахождения и внедрения сверхзадачи в природу актера дает работа самого Станиславского в знаменитом его спектакле «Горячее сердце» по пьесе А. Н. Островского. Если вчитаться в историю этой постановки и понять смысл 29 (только!) репетиций, которые провел сам Станиславский, мы отчетливо увидим, как точная, эмоционально и смысловое насыщенная сверхзадача, предложенная великим режиссером, перевернула и невероятно увеличила удельный вес каждой роли в общей структуре спектакля. Причем речь идет о самом трудном театральном жанре — сценическом гротеске.

Исследователь творчества Станиславского пишет: «В центре концепции спектакля... клубок взаимосвязи народа и власти, простых людей и великих мира сего, но взятый в издевательском, скоморошьем варианте.

Люди, властью облеченные, ею же обременены (выделено мной. — *О. К.).* Люди невежественные, варвары, дикари, получившие власть, испытывают свой комплекс неполноценности; три кита (имеются в виду главные персонажи пьесы — Хлынов, Градобоев и Курослепов. — О. *К.),* подмявшие под себя весь город, всю сонную, чумазую Русь, кажется, имеют все — жизнь до краев полная, сытая. Но им все мало, все чего-то недостает, и, чувствуя какую-то внутреннюю пустоту, неудовлетворенность, они жаждут власти, ничем не ограниченной» (выделено мной.— *О. К.).* На этом примере видно, как отчетливо сформулированная сверхзадача спектакля ведет к столь же четкому СКВОЗНОМУ ДЕЙСТВИЮ, т.е. непременно возбуждает творческую энергию актера, «запускает» его воображение, заставляет прикоснуться к тем внутренним пластам жизни героя, которые станут первостепенными при создании роли. Детализация и уточнение происходят позже. В самом начале важно «зацепить» ведущие плоскости характера, определить главный им пульс движения персонажа. И Станиславский намечает необычайно мощную, широкую, действенную и социально значимую сверхзадачу, сразу придавая спектаклю огромное обобщение.

Другими словами, пользуясь уже терминологией другого корифея Художественного театра Немировича-Данченко, «зерновая» мысль должна быть направлена туда, где родятся эмоции, она непременно должна быть послана в образ, «синтетический образ в смысле рассыпанных в пьесе элементов».

Сверхзадача всего спектакля необычайно точно и широко определила сверхзадачу и сквозное действие каждого исполнителя, определила главное направление внутренней жизни образа:

«Масштабы города актеры хотели бы раздвинуть до масштабов губернии, зон (Станиславский.— *О. К.)* подбросил им задачу гигантскую: овладеть всей Россией, всем миром. Градобоев — М. М. Тарханов говорил, что мечтает стать губернатором, а режиссер предлагает ему: будь царем всея Руси... Курослепов — В. Ф. Грибунин желал бы, чтобы вся губерния, пока он спит, приумножала его богатство, а режиссер подсказывал: весь мир, Матрена — Ф. В. Шевченко хотела бы завладеть курослеповским капиталом и взять Наркиса в мужья, а режиссер соблазнял ее: Матрена, как царица, сможет каждый год менять любовников. Даже у такой «аморальной личности» должна быть своя «смелая мечта».

Станиславский определяет конечные точки движения внутренней жизни роли, закладывает смысловой и эмоциональный фундамент этой жизни, воздвигает ПЕРСПЕКТИВУ каждой роли.

Здесь нам важно остановиться и понять всю важность открытия К. С. Станиславским закона ДВУХ ПЕРСПЕКТИВ, сделанного именно в этом спектакле. Говоря о значении сверхзадачи и сквозного действия как главных и основных организаторов внутренней жизни роли, нельзя не коснуться этого важнейшего закона деятельности артиста, с которым связаны все три двигателя сценической жизни: ум — чувство — воля. Они активнейшим образом участвуют в формировании двух перспектив. В чем же смысл этого закона?

Намечая перспективу роли, то есть определяя конечную цель своего героя, его сверхзадачу, — дело само по себе очень трудное (многие просчеты самодеятельных артистов коренятся в неумении найти и удержать до конца спектакля перспективу), исполнитель должен ответить на вопрос «для чего?», «во имя чего?» действует его персонаж на сцене. В этом смысле перспектива роли, напоминал Станиславский, — путь, по которому развивается сквозное действие, то есть это прежде всего движение, развитие жизни человека на сцене. Это «расчетливое гармоническое соотношение и распределение частей при охвате всего целого пьесы и роли». Приведенный выше пример работы Станиславского в спектакле «Горячее сердце» хорошо иллюстрирует это положение: новая и чрезвычайно смелая перспектива каждой роли предельно активизировала и обострила сквозное действие их.

Другая перспектива — артиста — «нужна нам для того, чтобы в каждый Данный момент пребывания на сцене думать о будущем, чтобы соразмерять свои творческие внутренние силы и выразительные внешние возможности, чтобы правильно распределять их и разумно пользоваться накопленным для роли материалом». Актер в первом акте прекрасно знает, что произойдет в пятом, поэтому так важно умело распределить свои «краски» и выразительные возможности для динамического, нарастающего и непрерывного движения образа, для художественно значимого и полноценного выявления первой перспективы.

Закон двух перспектив обязателен при построении внутренней жизни роли. Владение им — свидетельство высокого профессионализма. Забвение этого закона приводит к тому, что спектакль топчется на месте, характеры приобретают черты мертвой статичности и зрителю не поступает никакой эмоциональной информации. Часто приходилось видеть в спектаклях народных театров, как выдыхался артист в самом начале работы, выдавая все запасы, нерасчетливо открывая все резервы своей индивидуальности, желая сразу захватить зрительный зал. В итоге внутренняя жизнь роли обрывалась, дальнейшее шло только на текстовом уровне. Актер не создавал для зрителя новых «манков», приостанавливая процесс его восприятия. Причины таких ошибок лежат почти всегда в поверхностном анализе роли 30 время репетиций, в неглубоко вскрытых предлагаемых обстоятельствах, в формально определенных сверхзадаче и сквозном действии.

Очень тесно связан закон двух перспектив со своеобразным определением действия у Вл. И. Немировича-Данченко — «куда направлен темперамент роли». Какую цель ставит артист, такой масштаб темперамента он открывает в себе, такую энергию и тратит на достижение цели. И необходимо, чтобы одной из первых задач режиссера и актера во время репетиций стало открытие новых, может быть, неведомых самому артисту запасов сценического темперамента.

Существуют и режиссерские просчеты в построении спектакля, которые часто лишают артиста возможности плодотворно пользоваться этим законом. В приведенном выше примере неудачного спектакля «Ромео и Джульетта», помимо прочих ошибок, отсутствовало верное понимание закона двух перспектив. Это выразилось в том, что театр сочинил для своего спектакля длинный пролог, в котором практически была уже сыграна вся пьеса в ее главных, опорных событиях — здесь была любовь, здесь была смерть, было и изображенное при помощи пантомимы непонимание и равнодушие города к молодым возлюбленным... Театр не сохранил тайны, недосказанности каждого образа и всей пьесы в целом. Он разыграл сюжет без учета его внутренней динамики и смысловых законов, с точки зрения противоречивого развития каждого образа.

Закон двух перспектив и связанная с ним сверхзадача теснейшим образом оплетаются с другим важнейшим понятием, введенным в практику театра Немировичем-Данченко, — «внутренним грузом роли. Это часть второго плана роли, но часть существенная. О втором плане состоится подробный разговор в последующих - статьях. Здесь же мы наметим только основные контуры соотношения сверхзадачи и перспективы (термины Станиславского) и «внутреннего груза роли» (термин Немировича-Данченко).

«Внутренний груз роли» — это вопрос социально-художественного отношения к своей роли. (И в этом смысле он связан со второй перспективой.) Это всегда вопрос гражданского, социально острого решения драматургического материала.

На одной из репетиций пьесы М. Булгакова «Последние дни». Немирович-Данченко делает в высшей степени важное замечание: «Я бы сказал мало злые вы; все, очень добродушное актерское отношение к судьбе Пушкина... Вам мало, что затравили «солнце России»; солнце поэзии. Там, где-то в мозжечке актера, где помещается идеологическое (выделено Немировичем-Данченко. — О. *К.)* отношение к роли, там инертно, не серьезно, не зло...» Эта проблема отношения артиста к роли позже будет выражена у Немировича-Данченко в его знаменитой формуле: «...Нужно быть прокурором образа, но жить при этом его чувствами...»Важно подчеркнуть, что Немирович-Данченко настаивает на теснейшем органическом единстве отношения к образу и предельно полного, искреннего оправдания его внутренней жизни и его поведения, то есть вопрос субъективной правды персонажа нигде и никогда им не снимался. Не может существовать рассудочного отношения к образу, что нехарактерно для прекрасных традиций русского театра: живого, человечески теплого от­ношения к своему герою. Каждый характер должен быть понят актером изнутри, с точки зрения его, персонажа, эмоциональных задач и действий, с точки зрения его логики и желаний. Вопрос достаточно сложный, но современный театр, развивая положения двух великих режиссеров, успешно ищет этот трудный синтез субъективной правды героя и гражданского, социального отношения к нему актера. Основой синтеза остается идеологически значимая и эмоционально насыщенная сверхзадача, определяющая главное движение роли.

Сверхзадача, насыщенная и обогащенная социально-художественным отношением к роли, заставляет отбирать выразительные средства роли, выделять и акцентировать для зрителя наиболее важные смысловые «пики» действия (важные в связи с решением всего спектакля), определяет, наконец, природу темперамента, его «фактуру», по удачному выражению А. Д. Попова. Она придает темпераменту смысловую и социальную

определенность. А сколько раз всем приходилось видеть актеров, которые занимались на сцене демонстрацией голого театрального темперамента, без всякой связи со смыслом, с действием — этакие образцы самопоказа.

Причем такие актеры убеждены, что это является показателем одаренности. И как редки случаи точного улавливания «фактуры» темперамента, максимально полного его подчинения замыслу роли и спектакля в целом.

Еще одно важнейшее свойство проблемы «отношения артиста» к роли. Оно, опять же *в* тесном и неразрывном сочетании со сверхзадачей, существенно влияет на жанровое построение спектакля и роли. Немирович-Данченко полагал, что без такого отношения не может быть того, что он называл «правильным построением фигуры». Это серьезнейший момент актерского решения материала. Он помогает глубоко и современно вскрыть «лицо автора».

Репетируя один из своих последних спектаклей — «Кремлевские куранты» по пьесе Н. Погодина, Немирович-Данченко говорит О. Л. Книппер-Чеховой, исполнительнице роли Забелиной: «Где-то в мозжечке актерском сидит ощущение, что вы играете комедию, а не драму. У Забелина может быть драма, а у жены Забелина нет никакой драмы. Я, зритель, довольно хладнокровно отношусь к ее переживаниям. На этих гостей смотрю с улыбкой... Это правильное построение фигуры... Где-то в мозжечке актерском вы над Забелиной будете подсмеиваться. Пока у вас ни

то ни се. А чтобы было и то и се, надо найти высококомедийную струну...»

Следовательно, «правильное построение фигуры» непременно требует четкого включения своего отношения к роли в общее психофизическое самочувствие артиста. Только в этом случае может возникнуть подлинное, глубинное, жанровое решение образа. Внешне приемы лишь закрепляют найденную изнутри жанровую природу. А если брать шире, то жанр для Немировича-Данченко — всегда способ донести свое отношение к материалу до зрителя, вызвать его сочувственную или отрицательную реакцию к происходящему на сцене, то есть отношение и жанр — это способ заражения зрителя. Этот принцип является основой того, что сам Немирович-Данченко называл своей обычной педагогикой, то есть умением внедрить в артиста свое видение материала: «Я могу рассказать, как один молодой человек полюбил молодую девушку, родители были против, родители волновались. Что я рассказываю? Драму. Я стараюсь возбудить сочувствие. А вот еще: был такой случай. Один молодой человек полюбил девушку. Родители были против. Я рассказываю какую-то комедию, а может быть, даже водевиль. Каков стиль».

На этом простеньком примере Немирович-Данченко ставит совсем не простую проблему активно сформулированной художественной позиции артиста, влияющей на весь комплекс элементов внутренней жизни роли.

Проблему сложного построения сверхзадачи, сквозного действия роли и отношения к ней чрезвычайно интересно рассмотреть на материале русской классической литературы. Если бы мы решили ставить на сцене роман в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин», то при его анализе нам невольно бросилась бы в глаза подчеркнутая поэтом, особенно в первой главе, близость автора и героя произведения. Эта деталь влияет на определение сверхзадачи героя романа. Незаметно, исподволь поэт, говоря: о себе, искусно выстраивает и сверхзадачу Онегина, и его сквозное действие:

Придет ли час моей свободы?

Пора, пора! — взываю к ней;

Брожу над морем, жду погоды,

Маню ветрила кораблей,

Под ризой бурь, с волнами споря,

По вольному распутью моря

Когда ж начну я вольный бег?1

Мы видим, как под пером Пушкина широко и свободно, ярко и крупно выстраивается линия автора, его перспектива. «Придет ли час моей свободы?» — желание приблизить этот час, вырваться из пестрой и однооб­разной суеты жизни свойственно как будто обоим, и поэту и его герою. Ведь Пушкин не случайно с первых строк романа подчеркивает свою близость с Онегиным. В силу этого мы невольно переносим его, автора, сверхзадачу и перспективу на героя, идентифицируем в своем сознании тождественность их желаний. Отчетливость и крупность сверхзадачи, которая живет в Онегине, поддерживает его существование, рождает с первых строк романа напряженную внутреннюю жизнь:

Мечтам невольная преданность,

Неподражательная странность

И резкий, охлажденный ум.

Я был озлоблен, он угрюм.

Страстей игру мы знали оба;

Томила жизнь обоих нас;

В обоих сердца жар угас;

Обоих ожидала злоба

Слепой Фортуны и людей

На самом утре наших дней...

Но как сложно и противоречиво выстраивает Пушкин дальнейшее движение образа, включая в его развитие одно из главных событий романа, чудовищную по своей нелепости дуэль с Ленским! Сверхзадача вступает в конфликтное противоречие с поступком героя, она как бы обесценивается, компрометируется, окончательно лишая Онегина ощутимого в начале романтического ореола. Это решающий событийный перелом в его жизни, когда начинается полоса метаний, бегства от самого себя, от чувства своей вины. Пушкин снова приведет его к Татьяне, Онегин получит второй удар, который окончательно лишит его всякой жизненной основы.

С развитием романа происходит чрезвычайно важная , для нас вещь — сверхзадача героя окончательно размывается, уничтожается. Мы говорим о крупной, человечески и социально значимой, конечной цели героя, о которой речь шла в начале поэмы. Обстоятельства выбросили его из жизни, да и сама общественная ситуация того времени (не забудем, что роман заканчивался уже после разгрома декабристского восстания в условиях жесточайшей николаевской реакции) совсем не располагала передовых людей эпохи к активной общественной деятельности.

Внутренняя жизнь героя приобретает новое качество - она становится драматически неустойчивой. В 10-й, незаконченной главе Пушкин намечает фантастическую I географию стремительного путешествия Онегина, на­поминающего бегство, — Нижний Новгород, Астрахань, Кавказ, Одесса... Этот стремительный калейдоскоп яр­ких внешних впечатлений как бы подменяет внутреннюю жизнь, подчеркивая и оттеняя стабильное трагиче­ское мироощущение Евгения:

Я молод, жизнь во мне крепка;

Чего мне ждать? Тоска, тоска 1\*

Сверхзадача как понятие актерское и технологиче­ское, естественно, не уничтожается. Она лишь вступает в парадоксальное соотношение с потерянной сверхзадачей героя. Обретение цели, смысла существования становится ее содержанием.

Такая незаметно и поразительно достоверно переосмысленная сверхзадача через цепь событий романа и поступков героя соотносится со сквозным действием и перспективой персонажа — страстная, отчаянная и почти невозможная попытка остановиться, задержаться, найти устойчивость в этой сумасшедшей гонке по жизни. Полная сил, деятельная и талантливая личность оказывается ненужной, лишней. Но соотношение субъективной вины этой личности и объективных условий решается Пушкиным совсем не однозначно. Для него такое поведение — не поза и не чудачество, как это может быть понято самолюбивой ничтожностью и посредственностью. Пушкин ведет в романе свою линию и свою сверхзадачу — отстоять, осмыслить и если не оправдать (об этом нет речи!), то отнестись к этому со всей серьезностью, так как это трагическое и больное социальное явление, это проблема целой эпохи безвременья с ее утратами и ее вопросами:

Но грустно думать, что напрасно

Была нам молодость дана,

Что изменяли ей всечасно,

Что обманула нас она,

Что наши лучшие желанья,

Что наши свежие мечтанья

Истлели быстрой чередой,

Как листья осени гнилой...1

Здесь очень важно понять позицию и роль автора, который, на наш взгляд, является еще одним главным героем романа в полном смысле этого слова как персонаж. Заявленная в самом начале его близость к Онегину исчезает. Он отделяет себя от него, не отказывая ему при этом ни в симпатии, ни в понимании. Но автор выдвигается на первый план, как выдвигается вперед и его сверхзадача. Она становится главной в романе. С точки же зрения творческого процесса актера авторская позиция становится основой «внутреннего груза» роли, глубинным наполнением при решении каждого образа романа. Только эта позиция помогает актеру-исполнителю осмыслить вопрос отношения к своему герою. Поэт выступает подлинным «прокурором» действующих лиц романа. Особенно ярко эта позиция прочерчена в главном событии «Евгения Онегина» — дуэли Онегина и Ленского. Кроме того, эпизод дуэли интересен и с точки зрения виртуозного, конкретного построения внутренней жизни каждого из ее участников. Здесь Пушкин выступает как выдающийся режиссер, выстраивая подробное и многослойное событие, давая такое количество оттенков и переходов, что это делает сцену классической с точки зрения анализа внутреннего процесса сценического персонажа.

Первое, что бросается в глаза при чтении этого куска произведения, — подробная цепочка физических действий, пожалуй, самая подробная во всем романе. Поэт скрупулезно, до мельчайших деталей, фиксирует развитие события: блеснули пистолеты, гремит шомпол, в ствол уходят пули, щелкнул курок, сыплется порох, взведен кремень, брошены плащи, отходят секунданты, бывшие друзья расходятся по крайний след и берут пистолеты и т. д. Все приготовления к убийству расчленены на мельчайшие составные, и возникает какая-то завораживающая, магическая притягательность в этом безостановочном, равномерном движении. Включаются все наши органы чувств: слух, зрение, осязание. Путем простого и деловитого перечисления создается пугающая и напряженная атмосфера. Актер, получая в свое распоряжение такую подробную и элементарную цепочку действий (именно действий — Пушкин пока нигде не говорит о чувствах героев), невольно втягивается в эту атмосферу, его природа нигде не насилуется, она осторожно и постепенно подключается к событию.

Далее Пушкин и в самой кульминации дуэли так же придерживается этого абсолютно современного режиссерского принципа работы с актером — он опять же выстраивает цепочку действий, не углубляясь в подробное исследование переживаний и чувств героев. Он дает только опорные точки психофизического самочувствия.

Попробуем выделить в тексте сначала последовательную цепь того, что мы называем физическим действием,

Онегин выстрелил... Пробили

Часы урочные: поэт

Роняет молча пистолет,

………………………………………..

Мгновенным холодом облит,

Онегин к юноше спешит,

Глядит, зовет его... напрасно:

Его уж нет. Младой певец

Нашел безвременный конец!

…………………………………………

В тоске сердечных угрызений,

Рукою **стиснув** пистолет,

**Глядит** на Ленского Евгений,

«Ну что ж? убит»,— решил сосед.

Убит!.. Сим страшным восклицаньем

Сражен, Онегин с содроганьем

**Отходит** и людей **зовет...**1

Рядом с этой выделенной нами цепочкой действий Онегина существуют только две опорные точки психофизического самочувствия: **«мгновенным холодом облит и «сражен».** Нет подробного описания состояния. Пушкин предельно экономен и лаконичен, но какой концентрации чувства он достигает! Здесь скрыта огромная динамика внутреннего самочувствия: от мгновенного холода до «смерти» Онегина (не случайно Пушкин ставит рядом два глагола — «убит» Ленский и «сражен» Евгений). А рядом с этим «омертвением» оставшегося в живых героя, осознающего последствия своего рокового поступка, рядом и в контрасте с ним существует чрезвычайно энергичная действенная внешняя линия поведения: он «спешит», «глядит», «зовет», «отходит», «зовет» людей. Мы убеждаемся, что внешнее существование разработано поэтом более подробно. Такое впечатление, что у Пушкина нет слов, чтобы описать это происшествие изнутри, настолько оно дико и абсурдно. И в этом высочайшая поэтическая точность и художественный расчет — читатель по этим намекам легко может прожить сам подобное состояние. Более того, Пушкин сознательно предоставляет нам такую возможность, фиксируя только конечные точки самочувствия.

Но есть и второй уровень эпизода, рассматриваемого нами. Мы имеем в виду цепочку ассоциативных образов, развивающуюся параллельно действию. Причем они построены, и введены в ткань романа таким образом, что, их в равной мере можно отнести и к автору романа и к самому герою. Пушкин «запускает» наше воображение, рождая сложные эмоционально-ассоциативные ходы к оценке события, формируя, если так можно вы­разиться, эмоциональный «подтекст» поведения актера на сцене (ведь мы пытаемся разобраться в структуре пушкинского романа именно с точки зрения репетиционного процесса). Эта образная цепочка уже «работает» на «внутренний груз» роли, составляя его основное содержание. Но организует она его не рациональным толковательским способом, а мощным поэтическим напором. Здесь «режиссура» Пушкина достигает наибольшей силы. Попробуем выделить эту цепочку:

Как в страшном, непонятном сне,

Они друг другу в тишине

Готовят гибель хладнокровно...

...Так медленно по скату гор

На солнце искрами блистая,

Спадает глыба снеговая...

...Теперь как в доме опустелом,

Все в нем и тихо и темно;

Замолкло навсегда оно.

Закрыты ставни, окна мелом

Забелены, хозяйки нет.

А где, бог весть. Пропал и след.

Актерское видение здесь обогащается чрезвычайно. Оно не только насыщено строго организованным потоком конкретных деталей, но и расширено до максимальных пределов такой чувственной, образной цепочкой. Причем интересно, что в движении этих образов есть строгая закономерность. С одной стороны, их «прозаизация» — от романтического и страшного сна к почти бытовой, подробной картине брошенного дома. Цепочка строится в этом плане так, как будто уходит воздух, все мертвеет внутри, останавливается движение жизни. С другой стороны, нарастает конкретизация этих образов, а следовательно, в плане нашего профессионального разговора и конкретизация «киноленты» актерских видений. Они становятся ощутимее, нагляднее, чувственнее, их освоение актером своеобразно упрощается.

Эта образная цепочка подсказывает также и ритм сцены. В приведенных примерах почти физически ощутимо замедление жизни. Время как будто прекращает свой бег, все укрупняется и может быть максимально подробно рассмотрено и почувствовано нами. (В своей практике Вл. И. Немирович-Данченко выведет формулу такой связи: «Самое важное для актера...— умение понять и схватить верную сущность образа. А верная сущность ведет к верному ритму образа».)

В эпизоде дуэли, анализируемом нами, существует и третий уровень — открытое авторское отношение к происходящему. В пропущенных строфах есть такие строки:

Что ж, если вашим пистолетом

Сражен приятель молодой,

Нескромным взглядом, иль ответом,

Или безделицей иной

Вас оскорбивший за бутылкой,

Иль даже сам в досаде пылкой

Вас гордо вызвавший на бой,

Скажите: вашею душой

Какое чувство овладеет,

Когда недвижим, на земле

Пред вами с смертью на челе,

Он постепенно костенеет,

Когда он глух и молчалив

На ваш отчаянный призыв?..2

Пушкин словно переводит действие в совершенно новое измерение — возникает прямое обращение к читателю, к его чувствам (и чувствам актера, можем добавить мы). Требовательность и жесткость интонации, с которой поэт задает свой вопрос, не допускают разночтений в оценке происшедшего. Подготовленный как будто предшествующей цепочкой образов, вопрос этот возникает тем не менее неожиданно и категорично. Поэту мало ассоциативных впечатлений. Он обращается к нашему разуму, он судит своего героя судом жестоким и справедливым. Пушкин своеобразно «осуждает» происшедшее событие, требует непременно личной оценки каждого читателя. Эмоциональная сила такого прямого обращения подкрепляется перечислением и достаточно подробным описанием нелепых предлагаемых обстоятельств, вызвавших ссору, и последующей точной, почти натуралистической фиксацией угасания жизни поверженного человека. Это сделано без тени слезливой чувствительности. Такой художественный прием с огромной силой вскрывает все глубины нашей эмоциональной памяти и рождает энергию сложного сценического действия. Он не может быть пропущен исполнителем и требует обязательного его включения в сверхзадачу и сквозное действие.

Для анализа внутренней жизни Онегина в эпизоде дуэли добавим еще одно важнейшее **предлагаемое обстоятельство**: «...Условия поединка Онегина и Ленского, к нашему удивлению, были очень жестокими, хотя причин для смертельной вражды здесь явно не было. Поскольку Зарецкий развел друзей на 32 шага, а барьеры, видимо, находились на «благородном расстоянии», то есть на дистанции 10 шагов, то каждый мог сделать 11 шагов... Требования, чтобы после первого выстрела противники не двигались, видимо, не было, что подталкивало к наиболее опасной тактике: не стреляя на ход» быстро выйти к барьеру и на предельно близкой дистанции целиться в неподвижного противника...»

Комментарий видного историка литературы и большого знатока обычаев того времени делает еще более очевидной и наглядной картину нелепого и заведомо жестокого убийства. Линия поведения и сверхзадача Онегина предстает в этом свете весьма противоречивой. Опровергающий мнение света, жаждущий вырваться из-под его бремени и обрести свободу, «против собственного желания он признает диктат норм поведения, навязываемых ему Зарецким и «общественным мнением», и тут же, теряя волю, становится куклой в руках безликого ритуала дуэли».

Мы видим, как на протяжении эпизода, да и всего романа, идет полифоническое соединение задач и действий героев произведения и его автора, который выступает равноправным художественным образом «Евгения Онегина». Поэт ведет свою непрерывную линию, окрашивая каждое событие романа авторским отношением. Его взгляд шире, полнее, многообразнее точки зрения любого из героев. Именно его отношение придает разбираемому нами эпизоду дуэли почти символическое, обобщающее значение — это прощание с молодостью, с легкокрылой и ветреной юностью, суровое и тяжелое отрезвление, наступление времени других, «строгих забот». Из безмятежной юности каждому должно вынести главное ее свойство — способность волноваться и воспринимать жизнь во всей ее полноте. И это качество живого, глубокого и полного восприятия жизни, о котором пишет Пушкин, как нельзя лучше подходит к нашей теме эмоционального освоения сверхзадачи роли. Его строки, относящиеся к другой проблеме, тем не менее могут служить прекрасным и точным советом любому художнику:

А ты, младое вдохновенье,

Волнуй мое воображенье,

Дремоту сердца оживляй,

В мой угол чаще прилетай,

Не дай остыть душе поэта

Ожесточиться, очерстветь,

И, наконец, окаменеть

В мертвящем упоенье света...

Сверхзадача и сквозное действие роли не только объединяют элементы внутренней жизни роли в единой логике поведения, но и заставляют внимательно отбирать важнейшие моменты в комплексе предлагаемых обстоятельств, и в структуре второго плана, и в организации подтекста и внутреннего монолога. Наконец, сверхзадача роли и, естественно, спектакля существенно влияет на становление ЗЕРНА роли, одного из самых ведущих элементов построения сценического характера. «Зерно» роли помогает органично соединить все части образа в нерасторжимое, чувственное единство и подойти к предельно конкретному ощущению исполни­телем сути изображаемого человека. Введенное театра наряду с терминами

К- С. Станиславского «сквозное действие» и «сверхзадача», оно является одним из первостепенных в становлении целостной, действенной линии поведения театрального персонажа на протяжении всего спектакля.

**Зерно роли**

**«Что такое зерно?** Грубое сравнение: ничтожное зерно икры, из которого выйдет рыба; простое зерно, из которого вырастет именно такой-то реальный человек: скажем, высокий, брюнет, горячий, склонный к тому-то и тому-то... Надо найти такое зерно в роли, которое бы оправдывало всю роль. Это очень трудно. Но когда актер это зерно нашел, то в каждый момент оно может быть мерилом верности его действий... Актер может отыскать в себе любое зерно. Все мы люди, все мы человеки: в каждом из нас есть герой, до известной степени негодяй, где-то мы лжецы, где-то мы правдивые люди. Все элементы в человеке есть. Но у одного какие-то элементы больше атрофированы, у другого меньше».

При этом надо обязательно помнить о другой важной мысли Немировича-Данченко — «зерно» роли не играется актером на сцене, как не играется образ, сквозное действие, характер, слова, фраза и т. д. Оно существует в актере живым отзвуком в его душе, который ищется в течение всего репетиционного периода. На него откладывает отпечаток, помимо исследуемых нами элементов системы, еще стиль пьесы и автора, стиль эпохи, образный строй драматургического произведения и т. д.

Далее, по замечательной теории, которую Немирович-Данченко называл «теорией художественного максимализма», актер, играющий роль, должен насытить её и в зерне и в сквозном действии предельным чувством, предельным темпераментом. Ничто в работе артиста не может быть только обозначено, намечено, заявлено. Он должен идти в постижении сути своего образа до конца. Только в этом предельном существовании личности может быть выявлено зерно. Скажем, репетируя пьесу А. М. Горького «Враги», Немирович-Данченко требовал от исполнителей сильнейшего чувства враждебности двух лагерей. А для одного из персонажей пьесы — Михаила Скроботова он предлагает насыщение максимальной ненавистью к рабочему классу: «Он как бы брызжет этой ненавистью. Полнокровный, сытый капиталист, он не признает никаких соглашений, жаждет только самых резких, самых категорических действий против рабочего класса...»1

Для Вл. И. Немировича-Данченко зерно является необычайно гибким инструментом организации внутреннего процесса роли. В своей практике он демонстрирует очень широкий диапазон его применения в работе актера. Великий мастер театра говорит о «зерновой» мысли роли и спектакля, то есть о самой главной, самой существенной мысли образа, основной проблеме данного характера. Эта мысль должна «запустить» весь эмоциональный комплекс артиста. Она должна одновременно нести в себе четкое гражданское и социальное отношение к материалу, то есть организовывать «внутренний груз» роли.

Вл. И. Немирович-Данченко говорит о «зерновом» самочувствии артиста, способном вместить в себя бесчисленное количество оттенков и граней образа, часто выступающих конфликтно по отношению к друг другу. «Зерновое» самочувствие — один из главнейших показателей подлинного проживания роли, убедительности ее жизненного построения.

***►Другими словами, «зерно», «зерновое» построение сценического***

***характера — это концентрированная, образная, предельно***

***конфликтная структура, являющаяся критерием отбора***

***выразительных средств актера наряду со сверхзадачей и***

***сквозным действием.***

При этом надо обязательно помнить, что «зерно» роли определяется «зерном» всего спектакля, ему подчинено и на него «работает» на каждом участке спектакля.

В книгах самого Немировича-Данченко можно найти чрезвычайно интересные примеры такого соподчинения. К пьесе Горького мы уже обращались. Здесь, по мнению режиссера, «зерно» заложено «крепко и четко» в самом названии пьесы. А вот его определение зерна спектакля «Анна Каренина» по роману Л. Н. Толстого: «Живая и прекрасная правда и мертвая, импозантная декорация, натуральная свобода и торжественное рабство...» **«Зерно» спектакля рождает «зерно» образа** Анны Карениной: «пожар страсти». При этом надо заметить, что такая формулировка «зерна» образа характерна для Немировича-Данченко — она тесно связана с «зерновым» самочувствием характера Анны. «Зерно» пьесы и «зерно» роли позволили режиссеру выстроить целостный образ спектакля, определить линию поведения всех остальных действующих лиц, для ко­торых основным в их внутренней жизни стало отношение к этой страсти, то есть все их существование и поведение, каждый их поступок определялся и рассматривался только с точки зрения «зерна» спектакля.

Немирович-Данченко подчеркивает еще одну особенность овладения «зерном» роли: просто сформулированное в одном-двух словах, оно еще мало что дает артисту. Он должен постоянно «обмакивать», по выражению Немировича-Данченко, свою мысль в найденное «зерно», то есть проверять каждую черту, каждый шаг своего персонажа «зерновой» мыслью образа и спектакля.

Таким образом — повторим это еще раз, — первоосновой организации внутренней жизни роли можно считать сверхзадачу, сквозное действие и «зерно» роли. На этой почве вырастает многослойный комплекс человеческого характера.

Подчас кажется, что нахождение этих основополагающих элементов не составляет большого труда для режиссера. Немного эрудиции, красноречия — и вот псе красиво и литературно сформулировано, а между тем никакого практического движения и роста артиста не происходит. Все формулировки очень часто остаются литературой, никак не задевающей эмоциональной сфе­ры актеров. Определение этих элементов — работа подчас кропотливая, требующая и большого исследовательского труда, и точного знания актерских индивидуальностей, и понимания потребностей зрительской аудитории, и, наконец, предельно внимательного отношения к автору, умения читать его профессионально, не пропуская ни одной мелочи, ни одной детали, могущей приоткрыть его замысел.

На одной из лабораторий режиссеров народных театров анализировался широко известный рассказ А. П. Чехова «Хористка». Суть рассказа отчетлива при самом первом знакомстве с ним — наглый, беззастенчивый грабеж со стороны молодой, красивой, благородной дамы забитого существа, хористки Паши. Для участников лаборатории было нетрудно определить сверхзадачу рассказа. Варианты были разные, но все они сводились примерно к одному: я хочу защитить, отстоять, поднять, и т. д. попранное человеческое достоинство, униженную личность. И это было, в общем, верно и шло от души участников работы; история несчастной хористки задевала по-настоящему, и в этих определениях при всей их простоте было живое, эмоциональное ощущение чужого горя. Нетрудно как будто было и анализировать рассказ — действие и контрдействие представлены достаточно отчетливо, ведь в рассказе существуют преимущественно два человека. Но когда настал этап проверки нашего разбора в этюде на сценической площадке, начались трудности.

Скажем, сквозное действие одной из героинь рассказа, Колпаковой, определялось так: вернуть деньги, вернуть мужа в семью, к детям, спасти мужа от ареста и тем самым семью от позора, вырвать мужа из грязи и разврата и т. д. Но эта линия поведения в этюдной проверке давала результат противоположный сверхзадаче — происходил «перекос» сути рассказа — Колпакова оправдывалась, она делалась лицом страдательным, ее невольно начинал жалеть зритель. Возникала ошибка, о которой предупреждал еще Немирович-Данченко: режиссеры на площадке пытались играть «сильную драму» Колпаковой, и все сочувствие зрителя переходило на нее. «Любая актриса с хорошим драматическим нервом начнет играть такую страдающую жену, возьмет задачу «я — страдающая жена», искренно заживет этим страданием и непременно возбудит огромное сочувствие. А у автора огромное сочувствие на стороне хористки. Жена же в этом рассказе для него — истеричка, от которой всякий муж убежит. А ваша исполнительница отдалась поверхностным задачам:

Остановиться на этой ошибке, зафиксировать ее при­чины в сознании режиссеров было особенно важно, так как она является типической для работы самодеятельных артистов, — поверхностно взятая задача без учета остальных важных элементов внутренней жизни роли и игнорирование авторской позиции и авторского стиля непременно разрушает «правильное построение фигуры».

Как же «зацепить» парадоксальную суть чеховского шедевра, именно парадоксальную, так как истинной грабительницей оказывается вроде бы жертва, а жертва настоящая предстает чуть ли не хищницей? Но как раз в этом парадоксе и заложен ключ к пониманию внутренней сути каждого персонажа и всех особенностей его поведения. Перевернутая, поставленная с ног на голову ситуация, описанная мудрым, ироничным и тончайшим писателем, еще острее и конфликтнее обнажала подлинную расстановку сил и истинный ход внутренней жизни и Колпакопой и Паши.

Дело в том, что Чехов нигде прямо не обнаруживает своего отношения к этим двум женщинам. (Сравним с приведенным выше примером пушкинского романа — здесь позиция автора прямо противоположная, и, соответственно, возникает совсем другая образная система). Более того, Колпакова внешне представлена в высшей степени выигрышно — дама в черном, молодая, красивая, благородно одетая, с бледными губами, с белыми тонкими пальцами. У нее большие глаза с красными заплаканными веками. Она бледна, тяжело дышит, не может стоять, будто от усталости или нездо­ровья. Никакого сравнения с хористкой Пашей, содержанкой, полупроституткой, с ее пухлыми, красными щеками, рябинами на носу и челкой на лбу, которая никак не зачесывается наверх. Чехов стремительно наращивает перевес Колпаковой и всей суммой ее предлагаемых обстоятельств — у нее дом, семья, дети; вскрыта растрата мужем казенных денег и его ждет арест; семье угрожает разорение и позор... У Паши же течет обычная заурядная жизнь. Правда, есть глубинные обстоятельства жизни хористки — она содержанка, живет только этим, ее могут избить, как это сделал три года назад один купец, но эти обстоятельства как бы замаскированы Чеховым, о них говорится мимохо­дом. Зато обстоятельства Колпаковой выделены, подчеркнуты, сознательно педалированы — и в этом тонкий художественный расчет писателя — Он словно хочет, чтобы мы прониклись сочувствием к этой изящной, брошенной мужем женщине. Этим он избегает прямолинейности, морализаторского схематизма; жизнь сложна, и совсем не сразу понимается истинная суть чело­века.

Эту парадоксальность можно схватить только при помощи угаданного зерна каждого персонажа и точного построения отношения. Если вчитаться внимательно в рассказ, то мы заметим, что Чехов легкими штрихами внутри повествования выстраивает неожиданное для этой ситуации театральное представление Колпаковой. Ее поведение при всей внешней доказательности горя нестерпимо и фальшиво. Нарочито и преувеличено здесь все — ее облик (теперь мы понимает из приведенного выше перечисления его деталей, что Чехов создает подчеркнуто трагическую фигуру. Никак не меньше! Настолько подробно и многословно для лако­ничного рассказа ее описание!); ее мизансцены — иначе это трудно назвать! — она ломает в отчаянии руки, готова встать на колени перед соперницей, громко объявляя об этом; ее манера поведения — Колпакова долго шевелит бледными губами, стараясь что-то выговорить, задерживает дыхание, чтобы побороть внутреннюю дрожь, злобно сверкает глазами; и наконец, ее лексика — такое впечатление, что она не просто говорит, а цитирует монологи из второразрядной мело­драмы: «Послушайте, — сказала барыня решительным тоном, останавливаясь перед Пашей. — У вас не может быть принципов, вы живете для того только, чтоб приносить зло, это цель ваша, но нельзя же думать, что вы так низко пали, что у вас не осталось и следа человеческого чувства! У него есть жена, дети... Если его осудят и сошлют, то я и дети умрем с голода...» Или другой пассаж: «Я бессильна... слушайте вы, низкая женщина!. я бессильна, вы сильнее меня, но есть ко­му вступиться за меня и моих детей! Бог все видит! Он справедлив! Он взыщет с вас за каждую мою слезу, за все мои бессонные ночи!..»

Недаром у Паши мелькнет ощущение, что эта благородная дама выражается, как в театре, и что она «может встать перед ней на колени, именно из гордости, из благородства, чтобы возвысить себя и унизить хористку». Встать на колени, чтобы возвысить себя — это уж совсем из области расхожего штампа.

Но интонация пошлого театрального представления присуща не только Колпаковой. В финале рассказа выйдет из соседней комнаты, где он прятался, ее муж, сам Колпаков, который в точности выдержит всю стилистику предыдущего выхода своей жены. Он будет нервно встряхивать головой, как будто принял что-то очень горькое, будет непременно бледен, на глазах у него заблестят слезы, он схватит себя за голову и застонет: «Нет, я никогда не прощу себе этого! Не прощу! Отой­ди от меня прочь... дрянь! — крикнул он с отвращением, пятясь от Паши и отстраняя ее от себя дрожащими руками.— Она хотела стать на колени и... перед кем? Перед тобой! О боже мой!» «Художественное» единение супругов трогательно выдержано до конца. Для небольшого пространства рассказа его выход, мизансцены и монолог — это уже квинтэссенция пошлости.

При этом Колпаков ни разу не вспомнит ни о растрате, ни о предстоящем аресте (а было ли это вообще?!). Такое впечатление, что живые чувства, настоящий страх ему как будто неведом — он весь во власти благородного и возвышенного страдания.

Все неестественно, все на котурнах, все на уровне и в манере псевдотрагедии. И эта внутренняя стилизация поведения супружеской пары, которая создает до­бавочный внутренний конфликт между простой и горь­кой естественностью и манерной, фальшивой театральностью, сразу обнажает внутреннюю суть Колпаковых.

Точно прочитанная и проверенная линия Колпаковой, нажитое отношение к ее поведению привело исполнителей к рабочему определению зерна этого человека — «провинциальная актриса». Определение не претендует, естественно, на абсолютную точность, оно взято в таком виде с учетом возможностей данного коллектива. Конечно, могут быть и другие формулировки, но постоянным должно оставаться чеховское отношение к своим героям, чеховская манера преподнесения материала. При таком определении может быть и разорение, и угроза ареста, но все самое реальное и естественное выглядит в их руках вопиюще фальшивым.

С другой стороны, характер Паши весь построен на исключительной доверчивости, на поразительной способности сопереживания, сочувствия другому человеку. Она невероятно внимательна к чужому горю и чужой беде. Ее эмоциональное видение подчас далеко опережает ее мысль. Она может зарыдать от того, что представляет маленьких детей, стоящих на улице и плачущих от голода. Она заходится от мысли, что эта гордая барыня может унизиться и встать перед ней на колени. Ее суть в поразительной способности жить жизнью другого человека. Помочь, спасти, укрыть, отогреть — эти действия ей привычны.

При таком определении зерна двух героинь рассказа линия поведения, сквозное действие каждой из них обретают качественную определенность. Колпакова при этом меньше всего занята опасением мужа. Вернуть деньги во что бы то ни стало — становится ее сквозным действием. У Паши оно сложнее и противоречивее. Не только отказать, отбиться (это тоже есть в ее действенной линии), но пожалеть, спасти Колпакова и эту бесконечно страдающую, несравнимую с ней женщину. Но за эмоциональную доверчивость ей приходится жестоко расплачиваться. В финале рассказа Чехов подчеркнет не единичность такого случая, одной фразой выстроив безмерно горькую перспективу ее жизни: «Паша легла и стала громко плакать. Ей уже было жаль своих вещей, которые она сгоряча отдала, и было обидно. Она вспомнила, как три года назад ее ни за что ни про что побил один купец, и еще громче заплакала».

Образ Паши вписывается в галерею типических чеховских характеров — слабых, затоптанных и забитых жизнью людей, но сохраняющих в себе неистребимую внутреннюю жизнестойкость, чуткость, покоряющую преданность, так же как Колпакова становится в другой ряд — крепких, самоуверенных, пошло прозаических его героев. Порядочность и непорядочность имеют у Чехова свое внутреннее измерение. Привычное в быту его времени слово «порядочная», обозначающее определенную социальную принадлежность, переосмысляется писателем, ему возвращается первоначальное, подлинное, нравственное значение.

В парадоксальном построении рассказа, о чем шла речь выше, нет и тени искусственности. Его форма является отражением и выражением жизненно наблюденного. Лишь острота и зоркость художественного зрения, особенности образного мышления Чехова придают ей столь необычное выражение. Но первооснову достоверности составляют точно выписанные, жизненно убе­дительные человеческие характеры, схваченные в концентрированной сути, в своем «зерне». Чехов в одном из писем со всей искренностью заявлял о том, что его герои родились не из морской пены, не из предвзятых идей, не из «умственности», не случайно. Они результат наблюдения и изучения жизни. Существует обширная исследовательская литература, в которой подробно прослеживается процесс рождения чеховского характера от наблюденного конкретного прототипа (а это, как правило, обязательный и непременный исход такого рождения) к законченному художественному образу и устанавливаются специфически чеховские особенности такого становления. Очень точно сформулировал их большой знаток чеховского творчества 3. С. Паперный: «В художественном образе пересекаются не одна, а многие житейские линии. Писатель ощущает «точки действительности» не как разовые удары. Действительность стучится к нему с самых различных сторон. Возникает, если можно так сказать, давление жизни на сознание художника... Прототип служит сигналом к началу работы писательской мысли. Но сам он в то же время — итог многих впечатлений, подготавливавших художника к восприятию именно этой особенности, этой черты». К этому можно добавить только одно — нечто схожее происходит и у режиссера, и у актера в период репетиционной работы. Становление «зерна» роли — это процесс сложный и многообразный, который обязательно, помимо авторского ма­териала, должен включать в себя жизненные наблюдения актера. В противном случае «зерно» роли может и не дать всходов, может так и остаться невыявленным.

Конечно, замысел автора, режиссера и актера реализуется в каждом звене роли, но прежде всего в самом трудном — в «зерне» характера.

Существенной помощью при освоении «зерна» может стать накопление видений роли, создание того, что К. С. Станиславский называл «кинолентой видений», то есть непрерывной линией не простых, а иллюстрированных предлагаемых обстоятельств, как внешних, так и внутренних, Это обязательная часть важнейшего творческого качества артиста — его воображения. Но видения, особенно в первый период работы над образом, должны быть чрезвычайно конкретными, эмоционально заразительными, возбуждающими воображение и фантазию.

А. Д. Попов вспоминает, как работал над ролями выдающийся актер нашего времени Н. П. Хмелев; «...Ему нужно было оттолкнуться от живого человека,, которого он видел, знал, чей характер, природа темперамента и жизненные привычки были ему знакомы, По аналогии с живописью это был период поиска натуры. Напрасно было бы искать в каком-либо из со­зданных Хмелевым образов черты людей, от которых отталкивалось его воображение в первый период работы. Прототип образа никогда не владел Хмелевым, и, взяв от него какие-то отдельные черточки, актер забывал о нем...»

В этом примере прослеживается поразительное сходство работы писательского и актерского воображения. Принципы соотношения конкретности наблюденного и вымысла в работе писателя и артиста примерно одинаковы. Разница лишь в том, что актер «примеривает» конкретно виденного человека на себя, на свою столь же конкретную индивидуальность. В этом не только отличие, но и огромная трудность творчества артиста.

Отбор видений, составление киноленты должно происходить по линии точного режиссерского и актерского замысла. При этом нельзя допускать хаоса и сумятицы, иначе артист будет перегружен эмоциональным потоком наблюдений. Более того, А. Д. Попов замечает, что видение — это уже замысел, то есть рождение характера прямо зависит от того внутреннего акцента, который сделает исполнитель в такого рода киноленте. Надо сказать, что путь Хмелева к «зерну» образа через конкретность прототипа — это лишь один из вариантов приближения к характеру. Для другого художника важно услышать или почувствовать ритм жизни персонажа. Для третьего — схватить особенности его мышления и т. д. Процесс движения к «зерну» у хорошего артиста всегда целостен по сути своей. Можно только условно выделить какой-то один момент создания роли, но суть творчества такова, что верно зацепленное качество образа поведет неуклонно природу артиста ко всей совокупности его черт. Но гари любом варианте остается незыблемой предельная работа творческого воображения и связанное с ним накопле­ние видений.

А. Д. Попов намечает еще большую конкретность такой деятельности: «Поиски «зерна» образа обязательно связаны с обретением глаз (выделено А. Д. Поповым.— О. К.) изображаемого человека, в которых отражается весь внутренний мир образа... Сорок с лишним лет играл И. М. Москвин царя Федора. Он старился, ему изменял темперамент, но глаза, наивно округленные и доверчивые... — они были пронесены артистом через все сорок лет, которые он играл эту роль...»А как часто мы видим у самодеятельных, да и у профессиональных артистов, что поиск характера ограничивается только внешней характерностью, причем часто она приобретает черты подражания, имитации, передразнивания. Не стоит говорить о том, что внешняя характерность в современном театре — всего лишь ступенька к овладению внутренней сутью, «зерном» данного человека. И в этом смысле «обретение глаз» своего героя становится одним из самых существенных показателей точности и глубины внутреннего мира персонажа.

Часто возникает и другой «перекос» в процессе ов­ладения внутренней жизнью роли — попытка спрятаться за текст пьесы, найти какую-то речевую, интонационную краску. Овладение словесным действием — одна из труднейших и специальных проблем, о которой речь пойдет особо, Взаимодействие слова и действия, текста и подтекста, как правило, четко выявляет содержательность прочтений роли. Но слово, по выражению

Вл. И. Немировича-Данченко, является венцом творчества актера, конечным результатом всего процесса, итогом внутренней жизни роли. На него надо иметь право, его необходимо обеспечить всем внутренним запасом. Поэтому так важны в работе артиста и в период репетиций, и в момент пребывания на сцене в готовом спектакле бессловесные куски роли — паузы. Они становятся лучшей проверкой подлинности его существования.

Пауза — явление мировой театральной, актерской и режиссерской, культуры, мощное выразительное средство воздействия на зрителя. Это одно из сильнейших орудий психологического театра, момент яркого и дей­ственного выявления событий пьесы. (Мы имеем в виду не интонационные, естественные остановки в речи, так называемые «люфтпаузы», а

смысловые, бессловесные, выстроенные актером и режиссером куски роли.) Пауза может быть одновременно и выразительным средством, введенным в спектакль, и учебным, педагогическим приемом, к которому может прибегнуть режиссер в репетиционном периоде для проверки понима­ния исполнителем логики и глубины внутренней жизни своего героя.

Можно выделить условно два вида пауз.

Первая — назовем ее «сюжетной паузой», — как правило, лучше всего выделяется в начале акта, картины, давая преддверие последующему развитию действия. Или же она берется на стыке двух достаточно больших смысловых кусков пьесы. Основная ее задача — понять смысл и значение предшествующего авторского события и определить удельный вес последующего. Естественно, что такая пауза обязательно «зацепит» целый ряд элементов внутренней психотехники, потребует от актера предельной мобилизации. Такая пауза в отдельных случаях может войти при точности раскрытия авторского события в ткань будущего спектакля. Так, в известном спектакле Центрального театра Советской Армии .«Смерть Иоанна Грозного» по пьесе А. К.. Толстого (режиссер Л. Хейфец) молчаливый проход Ивана Грозного в начале спектакля с первого плана в глубину сцены и последующий пластически выстроенный набат Красного Шута не только Смыслово акцентировали исходное событие пьесы — отказ Ивана от престола, — но и создавали напряженную, драматическую атмосферу спектакля, его нервный, пульсирующий ритм, вырастая до образного эпиграфа всего спектакля. И в этом не было специально сочиненного театрального про­лога, сцена возникала из точно понятого авторского события.

Вторая пауза «пауза-образ». Она мобилизует актера на вскрытие уже авторского образа, авторской атмосферы. При обязательном анализе события и действия пьесы и роли такого рода пауза может акцентировать внимание на различных элементах актерской техники, например, на психофизическом самочувствии. К примеру, на курсе профессора М. О. Кнебель была показана своеобразная пауза из II акта пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня» — восприятие сцены Войкицкого и Елены Андреевны, которая происходит в столовой, через Астрова и Телегина, находящихся в соседней комнате. Такой сцены нет у Чехова, есть сцена Войницкого и Елены Андреевны, которая и была целиком сыграна... за кулисами. Актеры попытались представить, как воспринимает это соседнее объяснение Астров, ставший случайным очевидцем его, то есть они сделали «закадровую» паузу. Она позволила очень интересно и неожиданно подойти и к внутреннему монологу, и к самочувствию двух персонажей пьесы, то есть коснуться двух существенных элементов внутренней жизни. Такая пауза — прекрасный пример возбуждения, активизации актерской фантазии и действенного посыла к последующей, чеховской сцене Войницкого, Астрова и Телегина.

Другой пример «паузы-образа» можно привести из знаменитого спектакля английского режиссера П. Брука «Король Лир» по пьесе В. Шекспира. После ослепления Глостера Брук строит паузу на технической перемене — холодные, крепкие, равнодушные люди выносят для следующей сцены огромные деревянные скамьи, безжалостно и спокойно отбрасывая в сторону слепого Глостера, который путается у них под ногами. Техническая перестановка перерастает в образ огромной поэтической силы, не прерывая ни на секунду развитие действия.

С. Юрский в своих размышлениях об актерском искусстве делает интересное замечание: «В паузе каждый миг — миг театра (или кино), но не литературы...» И далее он справедливо замечает, что пауза — это время творчества зрителя. Это не только активизация актерского процесса, но и столь же интенсивная активизация зрительскоговосприятия, процесса осмысления, вживания, схватывания сути драматического произведения, момент проникновения в актерский замысел. Ведь пауза — это всегда открытый для восприятия процесс формирования мысли.

Мы остановились только на ведущих элементах внутренней жизни роли. В последующих статьях будут рассмотрены другие, не менее важные части, ее составляющие. Основная же задача работы заключается в сложении всех действующих элементов в единый синтетический, по выражению Немировича-Данченко, образ, синтетический в смысле сочетания элементов, которые рассыпаны в пьесе. Не упустить, не пройти мимо того, что дает нам автор, уметь увидеть все богатство внутренней жизни роли, освоить его, пронизать все своим отношением — главное для артиста. При этом основой остается учение К. С. Станиславского о сверхзадаче, подчиняющей себе весь круг актерских и режиссерских

задач.

Говоря о трех двигателях психической жизни, открытых Станиславским — ум, чувство, воля, — мы говорим прежде всего об умении артиста скрупулезно анализировать материал, четко и ясно представляя его масштаб и перспективу, об умении «пропитать» им свою индивидуальность, способности артиста пройти жестокий и трудный путь познания роли в себе и себя в роли. Это требует предельно острого художественного чутья и верности принципам школы углубленно психологического театра.

В последнее время в некоторых статьях и работах о народных театрах встречается утверждение, что профессионализм для самодеятельного артиста не так важен. Важна не только увлеченность и преданность театральному искусству. При этом профессионализм понимается только как техника актера, набор профессионального инструментария. Думается, что подлинный профессионализм – понятие более широкое и глубокое. Он объемлет все особенности личности актера и формирует не только его технику, но и весь его духовный мир вне зависимости от того, на какой — профессиональной или самодеятельной — сцене он выступает. Поэтому нам кажутся в высшей степени справедливыми слова режиссера А. В. Эфроса:

«Профессиональность — это не притягивание роли к себе, а умение идти от себя к роли, ломая не роль, а себя. Это умение не задерживать на себе лишнего внимания. Это способность ощущать действие и развитие. Профессиональность — это умение слышать режиссера и чувствовать локоть партнера. Эта тяга к изживанию в себе поверхностного, тяга к углубленности. Профессиональность — это воспитание в себе особого слуха к внутреннему ходу сценического действия. Профессиональность — это подвижность внешняя и внутренняя. Наконец, это подвижничество».

**Н.А. Зверева**

**«ВТОРОЙ ПЛАН» РОЛИ**

«Второй план» — одна из самых сложных, тонких, трудноуловимых категорий актерского и режиссерского творчества.

Определяя природу актерской заразительности, В. И. Немирович-Данченко писал: «Когда я, зритель, буду смотреть пьесу, я это внешнее поведение актера не унесу домой, а вот груз ваш я унесу. Я (зритель) в какой-то момент вдруг скажу себе: «Ага, разгадал его!» И вот это разгадывание за внешним поведением того, чем живет актер, есть самое драгоценное в искус­стве актера, и именно это «я унесу из театра в жизнь»1. Чем богаче внутренний мир актера в роли, тем ин­тереснее процесс разгадывания, "тем напряженнее и при­стальнее следит зритель за сценическим поведением ак­тера и тем глубже- след, который оно оставляет в его сознании.

Так, вглядываться подолгу в портреты Рембрандта, Гойи, Боровиковского или Серова нас заставляет не только неповторимая игра света и тени, своеобразие ко­лорита, гармония линий или красота модели, но прежде всего внутренний мир изображаемого лица, который мы пытаемся отгадать.

Так, закрывая книгу, мы продолжаем думать о даль­нейшей судьбе Наташи Ростовой, Раскольникова или Григория Мелехова. И недаром в течение многих лет пушкинисты спорили о том, что стало бы с Владимиром Ленским, не погибни он в возрасте восемнадцати лет на дуэли с Онегиным? Какой из двух «уделов», подска­занных самим Пушкиным, ждал его: героический или прозаически бытовой? Пока не сошлись, наконец, на том, что оба варианта заключены в виде возможности

в этом характере, и «для Пушкина важна мысль о том, что жизнь человека — лишь одна из возможностей реа­лизации его внутренних данных и что подлинная осно­ва характера раскрывается только в совокупности реа­лизованных и нереализованных возможностей»1, и в этом заключается таинственное очарование характера, заставляющее его разгадывать.

Психологический, эмоциональный груз роли, кото­рый не находит прямого, непосредственного выражения в словах и поступках действующего лица, принято на­зывать «вторым планом». По ходу развития сцениче­ского действия какая-то часть этого внутреннего мира выступает на первый план, непосредственно выражаясь в том или ином тексте или в поведении актера, но боль­шая его часть так и остается скрытой для зрителя. Он может о ней только размышлять, догадываться, фан­тазировать.

Г. А. Товстоногов пишет, что «современный способ игры обязательно предполагает максимальное участие зрителя в процессе спектакля... Как только зрителю не над чем думать, игра артистов становится несовре­менной, хотя она может быть хорошей и качественной с точки зрения других критериев. Но зритель не участ­вует в спектакле в том смысле, что мысль его остается пассивной... Если артист перестал ставить все новые за­гадки зрителю, его творчество лишается интереса. Я го­ворю сейчас не о сюжете, не о том, что буквально слу­чится с кем из героев, а о внутреннем процессе, потому что сегодня зрителя процесс интересует больше, чем конечный результат»2.

Мир «второго плана» необъятен, он включает в се­бя огромное количество предлагаемых обстоятельств. Актер проживает на сцене всего несколько часов из жизни своего героя, но ему многое необходимо знать о его судьбе, оставшейся за пределами спектакля.

Это прошлое действующего лица: среда, в которой он вырос, его воспитание, привычки, вкусы, наклонно­сти, цепь пережитых им событий; это его настоящее: отношения с людьми, обществом, профессией, бытом, его пристрастия и антипатии; это его виды на будущее:

планы, проекты, мечты, которым, суждено или не суж­дено осуществиться впоследствии.

«Постигается человеческий характер, который мы хотим реализовать на сцене, не только по тем звеньям его жизни, какие даны в пьесе, но и творческим про­зрением актера в те годы, какие он прожил до пьесы, внутри пьесы и после пьесы, ибо мы обязаны знать, как и чем он кончит свою жизнь, независимо от того, кончается ли эта жизнь в пьесе»1.

Создавая внутренний мир роли, актер должен от­ветить на множество вопросов, касающихся судьбы свое­го героя, причем большая часть этих вопросов, казалось бы, не связана впрямую с тем, что будет происходить на сцене. Каково, например, прошлое Пети Трофимова? То прошлое, о котором он сам говорит, загадочно скупо: «...Я уже столько вынес! Как зима, так я голоден, бо­лен, встревожен, беден, как нищий, и — куда только судьба не гоняла меня, где я только не был!» И что преобладает в его отношении к Ане? Бескорыстная дружеская помощь? Восхищение? Влюбленность? И что ждет в будущем этого странного человека, над ко­торым Раневская ласково подсмеивается, которого Варя дразнит «облезлым барином», а Лопахнн «веч­ным студентом», а сам он уверен, что находится «в первых рядах» людей, идущих «к высшей правде, к высшему счастью, какое только возможно на земле»?

Каково прошлое Комиссара из «Оптимистической трагедии»? Какие жизненные обстоятельства закалили этот женский характер и дали силы для борьбы поисти­не сверхчеловеческой?

Каждая роль полна загадок, требующих своего раз­решения.

Постепенно погружаясь в обстоятельства пьесы, изучая их, развивая, обогащая и дополняя своим вооб­ражением, актер познает биографию роли и ее внутрен­ний мир. При этом актеру важно не запутаться в де­талях и частностях, не потерять основного ведущего на­правления в создании «второго плана» роли.

Сложность работы над «вторым планом» заключа­ется в том, что режиссер не может «выстроить» его

актеру, как он «выстраивает» мизансценный и ритмический рисунок или определенную линию внешнего поведения. «Второй план» невозможно ни навязать актеру, ни предложить в готовом виде.

«Второй план», как ни один другой элемент актерской психотехники, создается самим артистом, его во­ображением, интеллектом, эмоциональной памятью. Особенности возникновения и развития «второго плана» в каждом конкретном случае диктуются характером творческой индивидуальности актера, особенностями его психики, темперамента, богатством его жизненного опыта, тем, какие ассоциации с пережитым будоражит драматургический материал. Два актера, играющие одну и ту же роль в одном и том же спектакле, существующие в рамках одинакового режиссерского рисунка, каждый по-своему творят и проживают интимно-непо­вторимый внутренний мир образа. Их внешнее поведение почти одинаково, но тот груз, который зритель «унесет из театра в жизнь», у каждого индивидуален и своеоб­разен.

Однако при всем неповторимом своеобразии творчес­кой работы актера над образом основное направление в создании «второго плана» определяется прежде всего режиссерским замыслом спектакля.

Режиссерский замысел спектакля, та цель, во имя которой он создается, диктует направление фантазии актера в области предлагаемых обстоятельств роли, и в частности предлагаемых обстоятельств «второго плана».

Формулируя «первое важнейшее положение», кото­рым должны руководствоваться актер и режиссер при создании «второго плана» роли, Вл. И. Немирович-Дан­ченко писал: «Второй план исходит от зерна пьесы. Нельзя допускать для гармоничного спектакля, для театра ансамбля, нельзя допускать, чтобы важнейшие, основные переживания актера, диктующие ему все приспособления, были оторваны от зерна пьесы. Это повело бы к художественному анархизму, спектакль потерял бы единство. Актер отыскивает свой второй план в связи с местом, какое он занимает в пьесе, пронизанной ос­новной идеей, исходящей от зерна»1.

Определяя в соответствии с замыслом сверхзадачу роли и ее эмоциональное «зерно», актер перестает блуж­дать в дебрях случайных догадок, версий, предположений, в неорганизованном хаосе деталей, дат и событий жизни своего героя.

Из полуслучайного, часто интуитивного соединения предположений, догадок, переживаний, различных пред­лагаемых обстоятельств, привносимых воображением актера, должна возникнуть целостная биография обра­за. К сожалению, работа актера над биографией обра­за часто проходит весьма формально. Иногда биогра­фия, сочиняемая актером, носит рациональный анкетно-хронологический характер и состоит из перечня фактов, логически сухо и часто примитивно объясняющих основ­ные поступки действующего лица. Иногда же актер с удовольствием, ярко, подробно и увлекательно расска­зывает о тех или иных эпизодах внесценической жизни своего героя, но эти увлекательные сами по себе истории не создают целостного ощущения характера. В обоих случаях не возникает эмоциональных импульсов, по­буждающих актера совершать цепь необходимых дей­ствий, активно стремиться к осуществлению сверхзадачи роли.

Без биографии, без груза прошлого, который должен существовать у актера с первого его появления на сцене, любые его действия окажутся формальными и схема­тичными.

А. С. Выготский писал: «Наша нервная система по­хожа на станцию, к которой ведут пять путей и от которой отходит только один, из пяти прибывающих на эту станцию поездов только один, и то после жестокой борьбы может прорваться наружу — четыре остаются на станции. Нервная система, таким образом, напоми­нает постоянное, ни на минуту не прекращающееся поле борьбы, а наше осуществившееся поведение есть ничтож­ная часть того, которое реально заключено в виде воз­можности в нашей нервной системе. Осуществившаяся часть жизни есть меньшая часть реально заключенной в нас»1.

Но человеческая личность характеризуется не толь­ко той одной пятой своей, которая проявляется в пове-дении, в поступках, но и теми четырьмя пятыми, что ось таютСя до поры до времени, а чаще навсегда, скрыты­ми, не находящими своего выражения. И что особен­но важно отметить, эти скрытые, нереализованные мысли, чувства, побуждения, желания, наклонности нахо­дятся в постоянном столкновении и между собой, и с другой осуществившейся частью поведения, в постоян­ной борьбе за свое право на реализацию.

Конфликтность «второго плана» создает его многослойность, емкость, глубину.

Прошлое человека — это и то, что он сумел осуще­ствить, и то, что осталось неосуществленным, то, что было, и то, чего не было, но могло быть. Прошлое всегда противоречиво по сути своей. В прошлом действую-'щего лица актер должен выявить основной эмоциональный и действенный конфликт, питающий «зерно» характера. Не найдя его, невозможно действовать на сцене так, чтобы держать зрителя в состоянии интенсив­ного напряженного разгадывания того внутреннего ми­ра, который кроется за текстом и непосредственно осу­ществляемым действием.

Яркие примеры создания биографии образа в соот­ветствии с существом задумываемого характера и общим замыслом спектакля можно найти в книге Н. М. Гор­чакова «Режиссерские уроки К. С. Станиславского». Любопытны в этой связи замечания, сделанные Станиславским на заключительных репетициях спектакля «Продавцы славы» (пьеса Паньоля и Нивуа). Поправки и замечания Станиславского после просмотра черново­го прогона «Продавцов славы» идут по линии уточне­ния и развития предлагаемых обстоятельств в соответст­вии с замыслом спектакля, раскрывающего, как порой «легко и недорого покупаются все те моральные устои, которыми так гордится буржуазное общество»1, а так­же в соответствии с жанром спектакля, определенным Станиславским совместно с Горчаковым как «сатири­ческая комедия-мелодрама».

Краткое содержание пьесы сводится к тому, что се­мья мелкого французского буржуа г-на Башле, потеряв­шего во время первой мировой войны сына, постепен­но понимает, какой политический капитал можно нажить на горе по поводу этой тяжелой утраты. Прода­жа посмертной славы сына оказывается делом настоль­ко выгодным, что неожиданное возвращение считавшегося погибшим Анри является для Башле событием не столь радостным, сколь драматическим, и тщательно скрывается всей семьей.

Станиславскому важно, чтобы в образе Башле на­шел свое выражение основной действенный конфликт спектакля, заключающийся в столкновении моральных устоев, афишируемых добродетельным буржуа, с трез­вой расчетливостью, которая извлекает выгоды из лю­бых ситуаций. Нравственные понятия, добродетель, лю-бовь к семье, культ семейных традиций, отказ (понаг чалу) от подозрительных сделок со спекулянтами неожиданно оказываются вполне сочетаемыми с выгод^ ной торговлей посмертной славой сына, с ожесточенной погоней за карьерой политического деятеля.

Очень интересны в этой связи факты из биографии Башле, которые Станиславский подсказывает актеру (В. В. Лужскому). Это не биография человека, с детства мечтавшего о политической карьере. Башле с детства мечтал разбогатеть: «Безумно! Страстно! С восьми лет! Он еще мальчишкой открыл торговлю старыми пу­говицами! Но ему сказали, что это неприлично, и вы­пороли его. В их семье еще не было торгашей! А сами жалели, что их не было, особенно удачливых торгашей. Французы обожают торговлю. Вспомните, с каким сладострастием описан у Золя магазин «Дамское счастье»: это почти эротическое описание процесса торговли»1. Страстным мечтам Башле не дано до поры до времени осуществиться, они надолго оказываются задавленными скромной жизнью мелкого буржуа, обязанного честно служить, кормить семью, воспитывать детей, являя со­бой образец нравственности, добродетели и хорошего тона. И все же они живы, они мучают, дразнят, меша­ют спокойно спать по ночам.

Именно в этом противоречии между «реализованны­ми и нереализованными возможностями» личности Ста­ниславский ищет суть характера Башле, для которого смерть сына оказывается не только политическим, но и денежным капиталом. Башле, собирающийся стать

депутатом Национального собрания и совершенно серь-езно убежденный, что герой — это он сам, а не сын, и что Франции он приносит больше пользы, чем принес сын, погибнув за родину на фронте, воспринимает воз­вращение Анри из госпиталя, где он лежал, потеряв память, как тяжелый несправедливый удар.

Но Башле не позволит себе признать, что скрывать возвращение сына и выдавать Анри за своего секретаря его заставляют меркантильные расчеты. «Для себя он не пойдет на сделку с совестью, — с иронией замечает Ста­ниславский.— Но когда докажут, что скрыть возвра­щение Анри нужно для других, для родины, — он со­гласится. Важно найти ход к сделке с совестью»1. Формально достаточно веские причины будут выдвину­ты, а истинные останутся тщательно скрытыми. Но имен­но они определяют суть характера, и на них Станислав­ский фиксирует внимание актера, подсказывая ему кон­кретные биографические факты.

Станиславский направляет внимание актера на те обстоятельства «второго плана», освоение которых он считает необходимым для возникновения у актера нуж­ного восприятия, мышления, нужной направленности темперамента.

Таким образом, поиск «зерна» образа неразрывно связан не только с умением нафантазировать обстоя­тельства прошлой жизни действующего лица, но и. с умением выявить в этих обстоятельствах основной дей­ственный и эмоциональный конфликт.

М. О. Кнебель, вспоминая о работе с М. М. Штрау­хом над ролью Нарокова в «Талантах и поклонниках», рассказывает, как ее поразило, что уже в первом этюде «Максим Максимович, не зная слов, твердо знает ис­торию нароковской жизни, знает ее досконально, по­этому рассказ о себе в этюде никакой сложности для него не представлял». Длинный сложный диалог с Домной в первой картине пьесы выстраивался уже в этюде неожиданно легко, потому что Штрауху «была ясна позиция Нарокова, и он приводил один за другим веские убедительные доводы за право любить искусство и отдавать ему жлзнь»,

Обдумывая прошлое Нарокова, всю его жизнь, Штраух исходил из общего замысла спектакля, основной темой которого стала самозабвенная, почти фанатиче­ская преданность театру, тема одержимости театром, одержимости одновременно счастливой и трагической. Вопросы о прошлой и настоящей жизни Нарокова, ко­торые Штраух задавал на репетициях (автор данной работы помогал М. О. Кнебель в постановке спектакля и был участником репетиционного процесса), свидетель­ствовали о стремлении актера подчинить актерский за­мысел общему замыслу спектакля.

Отталкиваясь от фактов пьесы, данных Островским, Штраух создавал для себя ту жизнь роли, которая бы­ла ему необходима, создавал свою версию нароковской биографии и судьбы.

Ведь, казалось бы, Нарокова можно считать неудач­ником. Театр сломал его жизнь. В прошлом богатый барин, продавший свое имение и ставший антрепрене­ром, Нароков разорился, потому что не хотел подделы­ваться под вкусы публики, а кроме того, вопреки соб­ственной выгоде платил актерам большое жалованье. В старости он вынужден жить на нищенский заработок помощника режиссера, подрабатывая перепиской ролей и случайными уроками. Он сделался посмешищем го­рода, неким «местным сумасшедшим», у которого, к счастью, тихое помешательство — театр.

Но ни режиссер, ни артист не хотели воспринимать Нарокова как смирившегося неудачника. Нароков верит, что прожил счастливую жизнь, потому что «делал люби­мое дело». В тоне, каким он рассказывал Домне о своем прошлом («Вижу, деньги мои под исход; по окончании сезона рассчитал всех артистов, сделал им обед про­щальный, преподнес каждому по дорогому подарку на память обо мне... А потом Гаврюшка снял мой театр, а я пошел в службу к нему...»), не было и намека на со­жаление. Нароков этим прошлым гордился, он его лю­бил. В этом прошлом, в его судьбе были серьезные поражения, но не было постыдных неудач.

И одновременно в боязни хоть на секунду вызвать жалость к себе, в потребности еще раз доказать другим и себе, что он счастлив, в чуть подчеркнутой независимо­сти поведения, в неожиданно прорывающейся, вызыва­ющей гордости вдруг угадывалось грустное одиночество старости, усталость, тоска по несостоявшемуся, сожаление о том, что сделано меньше,, много меньше, чем хотелось и думалось.

Но это был уже как бы следующий пласт «второго плана» Нарокова, следующий «пласт сознания» (по выражению самого Штрауха), в который не позволя­лось заглядывать никому и о котором Штраух почти не заговаривал на репетициях. Этот интимный, тщательно охраняемый от случайных, болезненных прикосновений мир тоже существовал в Нарокове — Штраухе, но его он отказывался считать главным. Главным было другое: хотя жизнь и не сложилась так, как мечталось когда-то, нельзя опуститься, озлобиться, потерять чувство собственного достоинства, влюбленность в свое дело. Нароков по-прежнему предан театру, гордится его удач­ными спектаклями, влюблен в его кулисы, в волненье театральных премьер и бенефисов, в тишину пустой сцены с полуразобранными декорациями. В нем жив ху­дожник, преданный театру и счастливый своим присут­ствием в нем. Нароков — романтик и поэт как в своем поклонении театру, так и в своей любви к Негиной.

Появляясь на сцене, Штраух — Нароков вносил с со­бой особую атмосферу, которая окружала его, отгора­живая от удивления, насмешек, непонимания.

По замыслу М. О. Кнебель, Штраух должен был иг­рать роль помощника режиссера не только внутри пье­сы, но и в самом спектакле. По знаку руки Нарокова — Штрауха во время переходов от картины к картине опускались и поднимались занавеси, вставки, зажигал­ся и менялся свет, возникала музыка. Он должен был стать, по словам М. О. Кнебель, «поэтическим хозяи­ном спектакля, воспевавшим магию театра». Двигаясь среди поворачивающихся на кругу декораций, вслуши­ваясь в нервную, сложную по ритму музыку (компози­тор Г. Фрид), Штраух искал «разные состояния в дви­жениях. Одно — покойно-волевое, когда он зажигает свет и дает знак подняться и опуститься декорациям. Другое — метущееся, не находящее себе места, как бы защищающееся»1. В этих сценических паузах через сложную пластику и контрастные ритмы движения при­открывался глубокий, трагически противоречивый внутренний мир роли.

Конфликтная емкость «второго плана» совпадала в своей главной эмоциональной направленности с общим замыслом спектакля, усиливая драматическую тему фа­натической преданности театру, одновременно счастли­вой и трагической, требующей от человека порой непо­сильных жертв.

Создавая в соответствии со сверхзадачей образа его биографию, актер обязательно задумывается о том, что будет дальше с человеком, судьбой которого ему дано прожить всего несколько часов. Что еще суждено ему пережить? И, может быть, одним из самых верных до­казательств подлинности актерского существования и наличия «второго плана» роли является то, что зритель, выходя после спектакля, тоже пытается разгадать это будущее действующего лица, и разгадывать ему инте­ресно.

Сумеет ли, например, стать «большой актрисой» Ни­на Заречная? Или, устав от «грубой жизни» провин­циальной актерской среды, постепенно сдастся, потеряет веру и отойдет от театра? И суждена ли ей еще хоть когда-нибудь и при каких обстоятельствах встреча с Тригориным? И что почувствует она, узнав о самоубий­стве Треплева, как повлияет оно на ее духовный мир?

Но в данном случае мы говорим О'б одной из слож­нейших и поистине загадочных ролей чеховского репер­туара. А ведь, казалось бы, нет причин долго раздумы­вать о будущем Тани, героини известной пьесы А. Ар­бузова. Казалось бы, оно ясно, это будущее, потому что в финале пьесы она обретает веру в себя, в свои силы, обретает любимую профессию, и — наконец-то — в жизнь ее, кажется, снова входит любовь. Обычный ва­риант счастливо-ясного конца.

Но М. Туровская в статье, посвященной исполнению роли Тани М. И. Бабановой, пишет, что было нечто в характере, который создавала актриса, не позволявшее наивно довольствоваться счастливым финалом. «Баба-нова не умела принять «великого утешительства», на котором стоял и стоит весь театр Арбузова. Ее лич­ный вариант «Тани» был жестче и неутешительнее... Для бабановской Тани Игнатов мог стать собеседни­ком, советчиком, другом, мужем, наконец, любовью т-никогда. Любить она могла однажды в жизни — такова была ее натура... Это не значит, что ее Татьяна Алек­сеевна уходила из пьесы этакой «бедняжкой» — уж

чего-чего, а сентиментальности не было в арсенале Марьи Ивановны... Таня принимала свое одиночество с достоинством, может быть, даже с облегчением... То, с чем выходила она из пьесы, была ее духовная лич­ность, преступившая сквозь привычные черты полу­детского облика»1.

Творческая личность Бабановой обогащала матери­ал пьесы. Актриса вносила в роль свой сложный ду­ховный мир. Ее своеобразно неповторимая человече­ская и актерская индивидуальность создавала удиви­тельно глубокий, загадочно-манкий «второй план» роли. Режиссер в соответствии с замыслом спектакля мо­жет подсказать актеру общее направление в создании внутреннего эмоционального груза роли, но глубина проникновения в мир «второго плана», то количество пластов его, которое поднимается в роли, зависит от эмоциональности и содержательности личности самого артиста и, наконец, от его творческой отдачи делу,

Если одним из важнейших путей к развитию «вто­рого плана\* должно стать создание биографии роли, то другим параллельным и совершенно необходимым путем является овладение ее внутренними монологами. «По существу, в современном театре основным свойством создаваемого характера, — пишет Г. А. Товстоногов,— должен стать особый индивидуальный стиль мышления, отношения героя к миру, выраженный через оп­ределенный способ думать»2.

Найти «зерно» роли невозможно, не овладев логикой мышления действующего лица, не найдя тот угол зре­ния, под которым данный человек воспринимает окру­жающий мир, не поняв и не приняв, хоть на какое-то время, ту «шкалу оценок», с помощью которой он в нем ориентируется. Одним из средств постижения логики мышления, системы взглядов действующего лица может стать наговаривание его «внутренних монологов».

Речь идет не только о «внутренних монологах», кото­рыми живет действующее лицо в тех или иных конкретных ситуациях пьесы, в паузах роли, в «зонах молчания». Речь идет о тех монологах, с помощью которых че­ловек утверждается в своих взглядах, позициях, прин­ципах. Человек особенно склонен к таким активным внутренним монологам в критические событийные мо­менты жизни, когда ситуация требует принятия реше­ния, выбора, осмысления. Это те мысли, которые неред­ко преследуют человека в ночные часы, в минуты оди­ночества, в мгновения предельного откровения с самим собой, когда человек «ведет переговоры с неукротимой совестью своей». Но мучась угрызениями совести и тво­ря суд над самим собой, человек склонен себя оправ­дывать даже в поступках не слишком привлекательных с точки зрения стороннего наблюдателя. Потребность оправдания себя свойственна каждому человеку, имен­но она позволяет обосновывать любую, даже самую, казалось бы, уязвимую жизненную позицию.

Не каждому действующему лицу пьесы автор дает возможность во всей полноте высказать вслух свою систему взглядов или сформулировать свое мировоззрение, большей частью все это остается за пределами текста. Но только наличие «жизненной позиции» в роли позволяет актеру обрести то внутреннее право на поступки, которое всегда ощущается зрителем. Не обязательно, конечно, заставлять актера на репетициях произносить подобные внутренние монологи вслух, да и не всякий захочет их «обнародовать», ведь они могут носить сугубо личный, интимный характер. Но это должно стать важнейшей частью домашней работы актера над ролью. Сформулировав для себя систему взглядов и убеждений, утвердившись в ней, временно как бы «присвоив» ее себе, актер легче овладевает конкретным внутрен­ним монологом и подтекстом в каждой отдельной ситуации пьесы. И наконец, он обретает способность с легкостью импровизировать внутренние монологи, вы­ражающие «индивидуальный стиль мышления», при­сущий данному персонажу, по отношению почти к любым события. М и обстоятельствам, даже выходящим за рамки сюжета пьесы. Эта способность есть одно из верных доказательств наличия разработанного «второго плана» роли, связанного с ее «зерном».

М. О. Кнебель вспоминает, что именно такой моно­лог Карпухиной из «Дядюшкиного сна» потребовал от нее однажды Станиславский, желая понять, в какой ме­ре ею освоен и обжит внутренний мир роли и имеет ли актриса право на гротеск, требующий «огромного внут­реннего содержания»: «Расскажите мне о Карпухиной, но не от третьего лица, а от своего: «Я, Софья Петров

на...\* А рассказывая, смотрите на меня ее глазами... Поставьте себя в центре происходящих в Мордасове событий и расскажите мне о них. Вставайте, двигай­тесь, садитесь, делайте что угодно — я хочу понять, что вы почувствовали в роли»1.

Создавая «второй план» с помощью пережитой био­графии образа, овладения его способом мышления и особенностями восприятия, актер подключает к творче­скому процессу работы над ролью свою чувственно-эмо­циональную природу. Это чрезвычайно важно, так как, ограничиваясь рациональным, логическим и часто по­верхностным анализом роли, актер неминуемо скаты­вается к схематизму и сценическим штампам.

«Холодный, рассудочный анализ действия может объяснить поступки, но не зажжет переживаний, кото­рые породили определенные действия. Слова и дейст­вия— это только приметы на поверхности роли, по кото­рым актеру и режиссеру надлежит начинать глубокое бурение, доколе не забьетунего горячий фонтан чувств. Забвение всего этого актерами и режиссерами и поро-дилр за последнее время холодный рассудочный про­цесс, работы в театре»2.

Умение разбередить свою эмоциональную природу особенно важно, когда актер имеет дело с глубоким дра­матургическим материалом, дающим все возможности для создания емких человеческих характеров. Обратим­ся для примера к знаменитой «Бесприданнице» Остров­ского и попытаемся (хотя бы вкратце на примере одной сцены) рассмотреть в связи с проблемой решения «вто­рого плана» два таких немаловажных образа пьесы, как Кнуров и особенно Вожеватов.

О «Бесприданнице» часто писали и пишут как о дра­ме главным образом одной личности — драме Ларисы. Но чем серьезнее обдумываешь пьесу, тем яснее пони­маешь, что каждое из центральных действующих лиц, не только Лариса или Карандышев, но и Паратов и да­же Кнуров и Вожеватов есть личности драматиче­ские, незаурядные по силе испытываемых ими стра­стей и обуреваемые жесточайшими внутренними про­тиворечиями.

Столкновения сложных, запутавшихся в собствен­ных противоречиях человеческих характеров, вклады­вающих в борьбу всю силу своего темперамента, опре­деляют предельную напряженность развития сцениче­ского действия пьесы.

Трудно поверить, что современная Островскому кри­тика упрекала его в замедленности развития действия пьесы, «движущегося по-черепашьи», особенно в первом • акте, состоящем якобы в основном из длинных и уто­мительных разговоров.

Можно, конечно, считать, что большая сцена из пер­вого действия между Кнуровым и Вожеватовым носит в основном экспозиционный характер и над ней не стоит слишком «мудрить». Эта сцена нередко так и играется, как обычная легкая болтовня двух мужчин, мирно попивающих шампанское на террасе летнего кафе, обсуждающих городские новости и слегка сплет­ничающих о своих близких знакомых. Внешне спокой­ное течение этого разговора, казалось бы, всего лишь на мгновение прерывается сообщением Вожеватова о замужестве Ларисы, вызывающим у Кнурова откровен­ное волнение: «Как замуж? Что вы! За кого?» Но он тут же спохватывается, и снова идет вполне покойный разговор о семье Огудаловых, о Ларисе, о том, что Ка­рандышев «ей не пара», но что ж делать, если она «бесприданница», а кроме того, Кнуров, например, же­нат, а Вожеватова мысль о женитьбе не привлекает, но все же «хорошо бы с такой барышней в Париж про­катиться на выставку» и т. д. Словом, идет обычный, чуть циничный мужской разговор, в котором прикиды­вается, во сколько обошлась бы поездка в Париж, при­чем Кнуров утверждает, что у Вожеватова больше шан­сов на успех, так как он молод, а Вожеватов, скром­ничая, отвечает, что у него «смелости не хватает с женщинами», а главное, он в себе совсем не замечает того, «что любовью-то называют».

Но за первым планом этого разговора существует другой, значительно более сложный. Нет в этой, каза­лось бы, откровенной болтовне ни слова искреннего или необдуманного. Разговаривают два соперника, дав­но и с опаской приглядывающихся друг к другу и стремящихся выяснить планы друг друга.

Прав Е. Холодов, что разговор Кнурова и Вожевато­ва движется «вовсе не тем, что один — любопытен, а

Другой — болтлив, а тем, что *у* каждого из них своя действенная задача, свой личный интерес: прощупать намерения н шансы собеседника», что «в этой экспози­ционной сцене действие уже началось, и не какое-ни­будь побочное, а сквозное действие пьесы — *борьба* за Ларису. Именно отсюда (Протягивается прямая нить к последнему трагическому возгласу Ларисы: «...Я вещь!»1 Надо только найти среди предлагаемых обстоя­тельств пьесы, данных Островским, те, которые не толь­ко подтвердят и обоснуют точные действенные задачи, но придадут им подлинную острогу, в результате че­го «сквозное действие пьесы — борьба за Ларису» при­обретет необходимый эмоциональный накал.

Так, есть важное обстоятельство, которое заставляет Кнурова воспринять новость о замужестве Ларисы особенно остро — это недавний скандал, вызванный арестом одного из поклонников Ларисы (а возможно, одного из претендентов в женихи), некоего кассира, растратившего казенные деньги. Скандал окончательно запятнал и без того небезупречную репутацию Огуда-яовых и поставил их в постыдное положение нзгоез, но словам Вожеватова, нм «с месяц ннкуда показать гяаз было нельзя».

Бедность н известный всему городу лрошлогодний роман с Паратовым почти исключили для Ларисы воз­можность замужества с кем-либо из уважаемых и влия­тельных людей. Скандал довершил дело. Кнуров мог быть почти уверенным, что жениться на девушке с та­ким прошлым охотников не найдется, что у Ларисы остался теперь только один выход — поиск богатого по­кровителя. И в тот момент, когда надежды и расчеты Кнурова близки к осуществлению, Караидышев (это ничтожество — с точки зрения Кнурова) предлагает Ла­рисе руку и сердце. И его предложение принимается! Какой удар для Кнурова. Удар, с которым ему трудно смириться.

Можно возразить, что о скандальной история с кас­сиром Кнуров узнает лишь сейчас от Вожеватова. Но в том-то и дело, что Вожеватов рассказывает Кнурову о вещах, превосходно тому известных. Так, прикидываясь неосведомленным, Кнуров спрашивает Вожеватова,

где Огудалова берет средства на жизнь, и Вожеватов охотно объясняет, что платят поклонники Ларисы: «как кому понравилась дочка, так и раскошеливайся». А че­рез полчаса на бульваре появятся Огудалова с Лари­сой и, на секунду оставшись с Кнуровым наедине, Огу­далова тут же пожалуется Кнурову, что у нее нет денег для подарка Ларисе к завтрашнему дню рождения. И потому, как откровенно, без «подъездов» и дальних-намеков оиа скажет ему об этом, и потому как, мгно­венно все поняв, он коротжо н деловито ответит ей: «Херошо, я к вам заеду»,— сразу становится ясным, что все происходящее привычно для обоих, и повторяется уж в который раз, и что Кнурову лучше, чем кому бы то ни было другому, известно, и а какие средства жи­вут Огудаловы. И он действительнозаедет, немедлен­но, всего через час какой-нибудь, и эта поспешность, да и вся сцена, которая затем произойдет, выдадут его с головой.)

Кстати, то, что сам Вожеватов снабжает Огудало-ву деньгами, превосходно известно Кнурову, неизвест­но лишь, во сколько точно обходится Вожеватову «частое посещение этого семейства», и он рискует впрямую задать Вожеватову интересующий его воп­рос и получает уклончивый ответ: «Не разорюсь, Мокни Пармевыч». А ответ на этот вопрос Кнурову очень ва­жен. Он готов заплатить больше, много-много больше, чем Вожеватов. Он просто должен заплатить больше. Ведь Вожеватов — молод, а он, Кнуров, — старик. Вот — следующее важнейшее обстоятельство, определяющее остроту сцены в ее сложность. Разговаривают старик и почти мальчик (в списке действующих лиц пьесы о Кнурове сказано — «пожилой человек», а о Вожевато­ве— «очень молодой человек»), Вожеватов почти ро­весник Ларисы, ее друг детства, она сама говорит о нем: «Мы с тобой с детства знакомы, почти родные». И это еще одно обстоятельство, заставляющее Кнурова подозревать в мальчике опасного соперника, застав­ляющее его допытываться у Вожеватова: «А все-таки вр с ней гораздо ближе, чем другие»,

, Приходилось видеть спектакли, где роли Кнурова, и Вожеватова игрались, как это ни странно, актерами почти одного возраста — один чуть постарше, другой чуть помоложе. Но у Островского соперничают друг с другом мальчик и старик. Старик боится показаться

мальчику смешным, боится обнаружить свое волнение, степень своего увлечения, то, что он «увяз», что им движут уже не интерес и любопытство, но страсть и ревность.

А Вожеватов? В какой мере он искренен, уверяя Кну­рова в отсутствии у себя «того, что любовью-то назы­вают», что он, хоть и молод, а «не зарвется», потому что «всякому товару цена есть»?

В оценке характера Вожеватова сходятся, кажется, все исследователи пьесы. Б. Костелянец пишет в книге «Бесприданница» А. Н. Островского»: «Вожеватов искренен. Ему действительно неизвестна потребность в том, что «любовью-то называют»... Здравомыслящему Вожеватому чувство, названное Стендалем «безумием, доставляющим человеку величайшее наслаждение», вовсе незнакомо, и он по этому поводу нисколько не сокрушается. Однако заполучить Ларису, не думая при этом ни о какой любви, Вожеватов вовсе не прочь»1.

Но так ли ,это? Не упрощается ли здесь и во мно­гих подобных высказываниях образ Вожеватова? Вер­немся к сцене Вожеватова с Кнуровым и посмотрим, нет ли в ней оснований для характеристики более ем­кой,

Удивляет цинизм Вожеватова в разговоре его с Кнуровым. Он, мальчик, разговаривающий с человеком, годящимся ему по возрасту в отцы, выглядит и цинич­нее, и жестче, и пошлее. Он даже бравирует своим ци­низмом.

Удивительно и то, как много он смеется в этой сце-не. Вот он, «смеясь» — ремарка Островского, — расска­зывает о Карандышеве в роли жениха Ларисы, смеет­ся зло, издеваясь, с удовольствием смакуя нелепые подробности (о том, что тот «очки надел зачем-то», и «лошадь из деревни выписал, клячу какую-то разно­шерстную», и «возит на этом верблюде Ларису Дмит­риевну») . И это еще можно понять и объяснить его от­ношением к ,Каран>дышеву. Но вот он вспоминает о том, как Лариса после внезапного исчезновения Паратова «чуть не умерла с горя», и снова у Островского ремар­ка: «смеется». И чуть дальше, через несколько фраз,

си скажет о жалком положении Ларисы: «Смешно даже. У ней иногда слезинки на глазах, видно, поплакать за­думала, а маменька улыбаться велит». И сразу за этим будет, «смеясь»— снова ремарка Островского,—расска­зывать о «здоровом скандалище» в доме Огудаловых, связанных с арестом проворовавшегося кассира.

Можно, пожалуй, поверить Вожеватову, что вся си­туация с Ларисой и ее замужеством его искренне сме­шит и забавляет. Но и шутит и смеется он слишком много и слишком зло. И поверить ему трудно. К тому же он весьма осведомлен во всем, что касается чувств Ларисы и всех мельчайших подробностей жизни Огудаловых. Он слишком осведомлен, слишком заинтересо­ван, чересчур веселится и чересчур зол, чтобы быть равнодушным, — и Кнуров ему не верит.

Кнуров понимает, что мальчик тоже «увяз», «увяз» уже очень давно, и только безумное самолюбие не по­зволяет ему показать, что он долго и безнадежно ув­лечен женщиной, которая его совсем не любит. Само­любие и воля, наверное. Воля не меньшая, чем само­любие.

Итак, «сквозное действие пьесы — борьба за Лари­су» прослеживается в этой сцене уже достаточно чет­ко, хотя при всей своей остроте конфликт почти не про­является внешне. Соперники пьют шампанское и мир­но беседуют. (Интересно, что и Кнуров и Вожеватов, хорошо понимающие то, насколько предстоящий приезд Паратова может неожиданно круто изменить всю си­туацию, именно об этой возможности не говорят совсем, не считая нужным обсуждать всю значимость этого со­бытия.) Но что ни слово в этой беседе — то ложь, под­вох, ловушка, намек, предостережение. А еще глубже за всем этим и страх, и ревность, и растерянность, и раненое самолюбие, и даже тоска.

Нельзя не вспомнить в связи с этим прекрасное вы­сказывание В. Г. Сахновского: «Нужно быть на ред­кость невосприимчивым читателем, чтобы не заметить, что люди Островского живут часто не тем, что говорят, и что на этом пестром житейском базаре не только торгуют и прицениваются, но маются тою настоящей, всем людям свойственной горькой жизнью, которая привлекает к себе читателей всего мира»

И этот следующий план сцены, существующий за -ее внешней безмятежностью, поднимает новые важные вопросы и выявляет, возможно, существенные противо­речия в характерах Кнурова и Вожеватова.

Понимают ли, например, оба участника ожесточен­ной «борьбы за Ларису», что борьба эта в любом слу­чае обречена для каждого из них на поражение? Ведь если женщина так любит другого, так опалена своей любовью к нему, как Лариса, эту женщину можно только заполучить «по случаю», воспользовавшись безвыходностью ее положения, заполучить именно как «вещь». (Это не значит, вероятно, что каждый из них не верит в возможность со временем заслужить любовь Ларисы, но это потом, а пока надо просто ее не упустить, закрепить «вещь» за собой, не отдать другому.) И Кнуров и Вожеватов (да и Карандышев, ко­нечно) пссго лишь участники схпатки, которая выявит первого и самого лопкого, по и ему не принесет же­ланного ощущении победы.

В какой мере каждый сознает собственную обре­ченность и этой борьбе? И в какой мере она трагична для каждого? И для кого трагичней? И почему?

Что, например, делает для Вожеватова невозможным брак с Ларисой? Строгое, патриархальное воспитание? Протесты родителей? Отсутствие приданого? Или плюс ко всему еще горькое и трезвое понимание, что он никогда не будет любим ею, и она даже скрыть этого (по характеру своему) не сумеет, да и не захочет. А трезвость и сдержанность Вожеватова, которыми он так гордится? Ведь сдержанность только тог­да и сдержанность, когда есть что сдерживать. А если нет, так это уже не сдержанность, а — тупость. Тут уж гордиться нечем. Что преобладает в Вожеватове над любовью — самолюбие, воля, расчет, азарт, осторожность, гордыня?

Естественно, что каждый актер, работающий над ролью Вожеватова и проживающий в своем воображении его биографию, имеет право на собственное ре­шение этих вопросов. Важно, что в этом характере су­ществует своя борьба между возможностями осущест­вившимися и неосуществившимися, но тоже «вызван­ными к жизни».

Л. С. Выготский, ссылаясь на мнение исследова­телей живописи, писал о том, что подлинного мастер-62

ства в портрете художник достигает лишь тогда, ког­да умеет придать отдельным чертам лица разные, часто контрастные нюансы душевной жизни, гармонически сочетая их друг с другом. «Из различных точек картины, на которых останавливается глаз, он вбирает в себя различное выражение лица, различное настрое­ние, и отсюда возникает та жизнь, то движение, та последовательная смена неодинаковых состояний, кото­рая в противоположность оцепенению неподвижности составляет отличительную черту портрета... Нам думается,— продолжает Выготский,— что совершенно аналогично зритель подходит к проблеме характера трагедии... Так же точно, как в портрете физиономическое несовпадение разных факторов выражения лица есть основа нашего переживания,— в трагедии психоло­гическое несовпадение разных факторов выражения ха­рактера есть основа трагического чувства»1. Так, поиск «второго плана», не совпадающего с внешними «факто­рами выражения характера», может стать основой для создания сложного драматического конфликта в работе над ролью.

В «Бесприданнице» Островский дает большие воз­можности для создания емкого, насыщенного «второго плана» жизни действующих лиц, часто конфликтного их непосредственно осуществляемому поведению, что способно придать характерам пьесы, даже таким, как Кнуров и Вожеватов (не говоря уже о Ларисе или Ка-рандышеве), драматическое звучание. В «Бесприданнице» густота, напряженность порой мучительного «вто­рого плана» жизни каждого из главных действующих лиц ощущается иногда с такой силой, что невольно на­прашивается сравнение их с героями Достоевского. (Хотя в исследованиях, посвященных пьесе, это срав­нение проводится, правда, довольно часто только по от­ношению к КарандышевуО •

Одна из важных особенностей «второго плана» за­ключается в том, что «второй план» нельзя даже слегка подчеркивать, демонстрировать, «играть». Это тот внутренний эмоциональный груз, который человек в силу определенных причин не хочет или не может по­зволить себе выявить. Но актер, боясь, что до зрителя не дойдет какая-то существенная часть духовной жизни роли, часто стремится так или иначе (а иногда весь­ма назойливо и примитивно) выразить ее. «Второй план» надо, пользуясь терминологией Немировича-Данченко, «нажить», но его нельзя откровенно обнаруживать.

«Второго плана» невозможно добиться без созда­ния биографии роли, «внутренних монологов», «код-текста», психофизического самочувствия, нюансов общения с окружающими и т. д. Но каждый из этих кон­кретных элементов актерской психотехники лишь кро­хотная частица «второго плана».

«Второй план» является «эмоциональным итогом, чувственным ощущением, которое вызывает произведе­ние в целом. Практически это необычайно трудно достижимая вещь, — пишет Г. А. Товстоногов. — Вот по­чему я считаю его высшей математикой сценического искусства»1.