**И. Б. Малочевская**

**РЕЖИССЕРСКАЯ ШКОЛА ТОВСТОНОГОВА**

*РекомендованоУчебно-методическим объединением высших учебных заведений в области театрального искусства в качестве учебного пособия для студентов, обучающихся по специальности «Режиссура театра»*

**Содержание**

**ВВЕДЕНИЕ**

**СТАНИСЛАВСКИЙ – ВЧЕРА, СЕГОДНЯ, ЗАВТРА**

**ПРОГРАММА РЕЖИССЕРСКОЙ ШКОЛЫ**

**ОБ ОСНОВАХ ПРОФЕССИИ**

Законы студийной этики

Теоретические основы актерского мастерства

Практическое освоение элементов психофизической техники актера

Практический тренинг: сценическая характерность и «зерно» образа

Основы словесного взаимодействия

Развитие визуально-пластического, композиционного мышления режиссеров

**МЕТОД ДЕЙСТВЕННОГО АНАЛИЗА – ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ РЕЖИССЕРА**

Теоретическое постижение метода действенного анализа

Практическое применение метода действенного анализа и метода физических действий

Метод физических действий как инструмент метода действенного анализа

Работа над «зачинами» на основе стихов и песен

**ЖАНР СПЕКТАКЛЯ И ИНСЦЕНИЗАЦИЯ ПРОЗЫ**

Сценические проблемы жанра

Инсценизация прозы

**РЕЖИССЕР – АВТОР СПЕКТАКЛЯ**

Работа над общекурсовым спектаклем

Постановка одноактного спектакля с профессиональными актерами

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

**ПРИМЕЧАНИЕ**

Вкниге впервые представлен опыт педагогической работы выдающегося мастера сцены, режиссера Г. А. Товстоного­ва. Более пятидесяти лет его жизни были отданы воспитанию актеров и режиссеров. За эти годы сформировалась целостная система обучения — режиссерская школа Товстоногова, — основанная на традициях русской сценической педагогики, отмечен­ная своеобразием индивидуальности ее создателя. Эта школа продолжает и развивает, по-новому осмысляет, дает новую трактовку основополагающим принципам учения К. С. Станиславского, в частности, его методу действенного анализа пьесы и роли и методу физических действий. Высшие нравственные цели театра и технология профессии неразрывны в педагогике Г. А. Товстоногова. В книге последовательно и поэтапно рассматрива­ется учебный процесс в режиссерской школе, дается ее развернутая программа и темы лекционных занятий, осмысляется научно-обоснованный и проверенный многолетней практикой терминологичес­кий аппарат, разработанный Товстоного­вым, описываются практические уроки Мастера.

Автор книги, доктор искусствоведе­ния, профессор Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства и Государственной театральной школы Норвегии — многолетний свидетель и участник педагогического процесса в Мастерской Г. А. Товстоногова; ее практи­ческий совместный опыт работы с Масте­ром делает книгу особенно ценной.

Книга адресована студентам и препо­давателям театральных вузов и может быть полезна всем, кто интересуется проблема­ми сценической педагогики, искусством театра.

# ВВЕДЕНИЕ

Эта книга — не обычное учебное пособие, не практическое ру­ководство по преподаванию режиссуры в театральной школе. Эта книга — размышления о собственном педагогическом опы­те обучения и воспитания режиссеров, опыте, неотделимом от богатейшего наследия, накопленного в нашей стране всеми, кто более восьмидесяти лет занимался проблемами профессио­нального образования в этой области.

Как известно, создание школы режиссуры началось у нас в 1918 году, когда в Петрограде В.Э. Мейерхольдом были органи­зованы Курсы Мастерства Сценических постановок (Курмасцеп). Именно Курмасцеп дал первый пример построения программы обучения режиссеров. Этот важнейший педагогический экспери­мент Мейерхольда включал в себя систематизацию накопленно­го опыта, практическую проверку его — на основе разработанного мастером учебного плана. Курмасцеп впервые в мировой практи­ке существовал как высшее театральное учебное заведение. Созда­вая свои курсы, Мейерхольд в то же время (вместе с Л.С. Вивье­ном) работал над проектом создания школы актерского мастер­ства, которая начала работать также в 1918 году. Ученики школы и слушатели курсов — актеры и режиссеры — много работали со­вместно на различных этапах обучения. Близость творческих по­зиций этих учебных заведений позволила осуществить их органи­ческое слияние (с привлечением драматической школы Сорабис, Института Ритма и Хореографического техникума) и в 1922 году основать Институт сценических искусств. Так проблема театраль­ного, в том числе и режиссерского образования, как образования вузовского впервые была поставлена и решена театральной шко­лой Петрограда. У истоков ее — Мейерхольд.

«Режиссерская школа» — это словосочетание и сегодня еще порою вызывает протест. Говорят, что талантливый режис­сер будет хорошо ставить спектакли и без школы, а бездарно­му никакая школа не поможет: режиссером надо родиться!

Да, конечно, талант необходим всякому творцу. Но разве скульпторы, живописцы, музыканты, артисты балета или пев­цы многие годы упорно трудятся над совершенствованием сво­ей природы, над овладением техникой своего искусства толь­ко потому, что Бог не дал им таланта? К примеру, во всех школах изобразительного искусства, еще со времен Леонардо да Винчи, живописцы различных творческих манер, направле­ний, индивидуальностей изучают законы светотени, компози­ции, цветовых сочетаний, осваивают законы перспективы, что­бы потом, может быть, нарушить эти законы в соответствии со своим видением мира. Они разрушают старые принципы и со­здают новые на основе знаний и умений, которые заложены в них школой. Каждая профессия предполагает определенный минимум знаний и навыков, без которых человек не может счи­таться специалистом в той или иной профессиональной области. Творческие профессии — не исключение. Здесь также не­обходимо владение основами своего искусства. Подлинное искусство рождается при слиянии таланта и мастерства. Шко­ла помогает развить талант, она закладывает фундамент мас­терства, аккумулируя в себе лучшие традиции и опыт многих поколений.

Режиссура к концу XX века стала массовой профессией, не утратив своей уникальной творческой природы. Сегодня теат­ру, кинематографу, радио и телевидению требуется огромное количество режиссеров-профессионалов. Хотя многие десяти­летия эта профессия оставалась «штучной» и история искусств знала всех театральных лидеров поименно.

Как известно, режиссура стала самостоятельной професси­ей впервые в 1850 году, когда Генрих Лаубе, имевший уже ре­путацию многообещающего драматурга, став режиссером Вен­ского Бургтеатра, навсегда отказался от писания пьес, «считая, что создание спектакля и управление труппой требует полной самоотдачи, что обязанности режиссера нельзя совмещать ни с какими другими занятиями»[[1]](#endnote-2). Некоторые историки театра склонны считать «первым режиссером» Чарльза Кина, актера, получившего образование в Итоне, обладавшего большими познаниями в философии, истории, литературе, возглавившего придворный английский театр Принцессы также в 1850 году и продолжавшего, наряду с режиссурой, играть почти во всех своих спектаклях главные роли. Нам сегодня неважно, «кто был первым»; существенно другое — режиссура как самостоя­тельная профессия существует уже более 150 лет. Ею накоп­лен огромный опыт, ее значение в искусстве театра все более возрастает, и потребности в специалистах высокой квалифика­ции постоянно увеличиваются. Вместе с тем сценическая пе­дагогика в области режиссерского образования значительно отстает от уровня развития режиссерского искусства, не отве­чает зачастую реальным потребностям времени. Нельзя не со­гласиться с Питером Бруком, с тревогой говорящим о профес­сиональном бессилии тех, кто создает современный театр: «Существует всего несколько школ, где можно по-настоящему изучать театральное искусство, вокруг них — мертвая пусты­ня... Безграмотность — это порок, это условие существования и трагедия мирового театра всех направлений… исполнители не обладают элементарными профессиональными навыками. Постановщики и художники не владеют техникой своего дела»[[2]](#endnote-3). Широкий международный обмен в области театрального обра­зования представляется мне насущной необходимостью, если мы хотим преодолеть «трагедию театра», о которой говорит Брук. Предлагаемая читателям книга «Режиссерская школа Товстоногова» — попытка сделать шаг именно в этом направ­лении.

Имя Г. А. Товстоногова — режиссера, выдающегося масте­ра советской сцены, хорошо известно не только специалистам, но и всем, кто интересуется искусством театра. Множество те­атроведческих трудов посвящены анализу его сценической практики, эстетических принципов, особенностям творческого почерка.

Вместе с тем одно из существенных качеств дарования — педагогический опыт Г. А. Товстоногова — остается пока вне поля зрения. Товстоногов — режиссер и Товстоногов — теат­ральный педагог неразрывны. Педагогическое искусство мас­тера, обогащаясь живой практикой театра, непрерывно разви­валось и, в свою очередь, оказывало мощное влияние на его режиссуру.

Эта книга — первая попытка обобщить пятидесятилетний педагогический опыт мастера.

Я попробую систематизировать тот материал, который на­коплен за годы моей совместной с Г. А. Товстоноговым педа­гогической работы в Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства (ранее она называлась Ле­нинградским государственным институтом театра, музыки и кинематографии — ЛГИТМиК). Я обращаюсь к опыту моих учителей — прямых и косвенных: ведь учитель — не тот, кто учил, а тот, у кого ты учился. А значит — к наследию Станис­лавского, Немировича-Данченко, Мейерхольда, Вахтангова, Таирова; к опыту корифеев ленинградской (санкт-петербургс­кой) сценической педагогики — Вивьена, Сушкевича, Зона, Музиля, Гиппиуса; к режиссерским урокам моего учителя Су-лимова; к тому, что воспринято от моих коллег, единомышлен­ников — Кнебель, Поламишева, Корогодского, Додина. Режис­серская школа, о которой пойдет рассказ в книге, — это школа, созданная Г. А. Товстоноговым в процессе совместных поисков и экспериментов с талантливыми педагогами А. И. Кацманом и М. Л. Рехельсом.

Имена театральных педагогов разных поколений названы мною не только из чувства благодарности этим людям, как дань памяти и признательности им, но это мастера, теоретически­ми идеями и практикой которых (включая различного рода уп­ражнения, методики, тренинги, педагогические приемы) я буду свободно пользоваться в своем повествовании; так же свобод­но, как использую их в своей работе со студентами.

Несколько слов о том, почему именно режиссерская шко­ла Товстоногова положена в основу книги. Можно ответить на этот вопрос просто: потому что она представляется мне наибо­лее разработанной и плодотворной. Именно эта школа изуче­на мною не по книгам, не по учебникам, а практически освое­на в опыте совместной с Товстоноговым многолетней работы; кроме того она теоретически осмыслена мною в докторской диссертации «Режиссерская школа Товстоногова»; наконец, она нашла продолжение в моем собственном, личном опыте пе­дагога — именно эту школу, открытую в будущее, я стараюсь передать моим сегодняшним и завтрашним ученикам.

И все же такой ответ не является исчерпывающим. Он не дает представления о глубинных причинах предпочтения, от­данного именно этой школе, а не другой. На самом деле истин­ные причины связаны с именем человека, определившего раз­витие мировой сценической педагогики на протяжении всего XX столетия. Это имя — Станиславский. Школа Товстоного­ва — это продолжение и развитие школы Станиславского. Она дает жизнь учению Станиславского в новом театральном вре­мени, в первую очередь сопрягая его с важнейшими современ­ными проблемами искусства режиссера.

Судьба наследия Станиславского настолько сложна, порою драматична, что требует особого внимания. Поэтому, прежде чем говорить о режиссерской школе Товстоногова, продолжа­ющей идеи Станиславского, необходимо увидеть, в чем состо­ит непреходящая сила и плодотворность этих идей. Об этом — первая глава книги.

# СТАНИСЛАВСКИЙ - ВЧЕРА, СЕГОДНЯ, ЗАВТРА

Учение Станиславского — это его система, то есть основы ак­терской профессии, опирающиеся на объективные законы фи­зической и духовной природы творчества актера, а также — ме­тоды работы над ролью и пьесой: метод действенного анализа и метод физических действий, применяемые не только актера­ми, но являющиеся одновременно вершиной режиссерского учения Станиславского. Обе части неразрывно связаны меж­ду собою, и программа режиссерской школы предполагает их последовательное, поэтапное освоение.

Целостность системы Станиславского, ее открытый харак­тер нацелены на исследование сознательных путей к тайнам бессознательного, к тем источникам, из которых питается ар­тист—художник. Глубокое осмысление истории создания си­стемы Станиславского дает А. С. Смелянский в статье «Про­фессия — артист»[[3]](#endnote-4). Он, в частности, обращает особое внимание на то, что создатель системы проделал ряд больших и малых эволюции на протяжении более тридцати лет — времени, ког­да система создавалась. Долгое время она существовала толь­ко как изустная традиция, так как Станиславский тщательно проверял на практике каждое ее положение прежде, чем решил­ся опубликовать некоторые результаты своих исканий и откры­тий. Станиславский стремился придать системе черты подлин­ной научности, в попытке преодолеть стихийность сценической педагогики. Он хотел *синтезировать* в системе творческий опыт нескольких театральных поколений и научные достиже­ния психологии, физиологии.

Многие тысячи страниц хранятся в архиве Станиславско­го. Но сам автор успел подготовить к изданию только книгу «Моя жизнь в искусстве», являющуюся по существу лишь сво­еобразным введением в систему. Вторая книга, над которой ра­ботал Станиславский — «Работа актера над собой», — должна была состоять из 2-х частей: I — «Работа актера над собой в творческом процессе переживания»; II — «Работа актера над собой в творческом процессе воплощения». Станиславский ус­пел прочесть верстку только I части; II часть была издана ис­следователями архивных материалов уже после смерти Станис­лавского. Изданное собрание сочинений Станиславского — это реконструкции подготовительных материалов — не более. От­точенной во всех деталях, строго выстроенной системы Станис­лавского в *литературном варианте* не существует.

Внимательный профессиональный читатель (а таких, увы, совсем не так много, значительно больше тех, кто рассуждает или даже преподает систему Станиславского, не удосужившись прочесть девять увесистых томов его собрания сочинений) мо­жет заметить, что книги Станиславского содержат бесчислен­ное количество противоречий, сомнений, тупиков, возвратов, самоопровержений. Беспрерывная самореформа, поиск — со­ставляют душу учения Станиславского. Именно открытый ха­рактер наследия мастера, далекого от окончательных итогов, от истины в последней инстанции, — вызывает к нему особый ин­терес, стимулирует поиск путей его развития в новом театраль­ном времени.

В последние годы своей жизни Станиславский разработал метод физических действий, осветивший по-новому всю сис­тему, перечеркнувший многое из того, чему следовали ученики Станиславского прежних лет. Принципиальные, архисущественные изменения, которые произошли за долгие годы создания системы, к сожалению, не учитывались теми, кто при­менял ее в своей практике. У разных учеников мастера, застав­ших различные этапы становления системы, оставался в опы­те свой ее образ. Поэтому зачастую ученики в разных концах света (это были в основном актеры, которые играли когда-то в Художественном театре и его студиях) приносили с собой и практически обучали тому, что для создателя системы было уже пройденным этапом, тому, от чего он давно отказался. Яр­кий пример этому — раскол, произошедший между двумя ис­толкователями учения Станиславского — Ли Страсбергом и Стеллой Адлер, отразившийся, как пишет об этом Шарон Мари Карнике, «на всем американском театре... Работы Страсберга и Адлер отражали в одном случае — идеи раннего Станислав­ского, а в другом — позднего, то есть представляли собой по­перечный срез меняющихся воззрений основоположника уче­ния»[[4]](#endnote-5).

Труды Станиславского издавались с огромными перерыва­ми (в десять и более лет), и это также порождало множество недоразумений. К примеру, знакомство только с 1-й частью книги «Работа актера над собой» привело многих зарубежных коллег к ошибочному мнению (которое, увы, бытует и сегод­ня), что система оставляет без внимания проблемы сценического воплощения, игнорирует художественную форму. Такое искаженное, одностороннее восприятие системы стало причи­ной того, что, к примеру, «в США не менее 13 лет — внутренняя работа актера выглядела как вся система Станиславского»[[5]](#endnote-6).

Хочу подчеркнуть, что сведение всей системы к духовно-психологической подготовке и к тренингу — в отрыве от про­блем сценической формы, выразительности тела, темпо-ритма, сценической речи, словесного действия — равнозначно убийству сути системы. Не удивительно, что, когда, наконец, была изда­на на английском языке II часть книги Станиславского, посвя­щенная проблемам воплощения, она произвела, по признанию американского журнала «Tulane Drama, Review», ошеломляю­щее впечатление на многих режиссеров и педагогов. «Появись эта книга хотя бы пятью годами раньше, — утверждал журнал в декабре 1964 года, — голос Станиславского мог бы изменить все направление американского театра»[[6]](#endnote-7). Но заметим, что и после опубликования обеих частей книги о работе актера над собой долгое время оставались неизвестными рукописи Станислав­ского, касающиеся метода работы над ролью и пьесой. Относи­тельно метода Станиславского ходило и до сих пор продолжает распространяться множество разнообразных и весьма далеких от истины слухов. В 1958 году Роберт Льюис издает в Нью-Йорке книгу «Метод или сумасшествие» (Method of madness), в кото­рой впервые пытается анализировать проблемы соотношения системы и метода физических действий.

Замечу, что именно в 60-е годы прошлого столетия идеи Станиславского начинают занимать мировой театр и сцениче­скую педагогику с новой силой. Причины этого нового интереса к Станиславскому связаны в первую очередь с падением «железного занавеса», который более четверти века препят­ствовал международным культурным обменам.

Едва ли зарубежный читатель знает, что и на родине Станиславского судьба его театрального наследия была поистине драматичной. Станиславский никогда не считал систему завер­шенной. «Работа актера над собой в творческом процессе пе­реживания» — I часть задуманного им фундаментального тру­да о профессии актера, изданная в 1938 году, стала своеобраз­ным его завещанием. В этом завещании звучали тревожные ноты об опасности канонизации системы, в которой еще недо­статочно точно были изложены ряд профессиональных про­блем, что давало возможность вольных, противоречивых тол­кований. К сожалению, тревога Станиславского не была услы­шана. Книгу после смерти автора возвели в святцы, превратили в догму и... перестали изучать. Со второй половины 30-х годов минувшего века учение Станиславского объявляется един­ственно правильным, официально узаконенным. Его подлин­ное содержание не берется в расчет, оно упрощается до при­митивности и подается как эталон.

Как видим, не напрасно Станиславский опасался, что его книги (включая вышедшую в свет в 1926 году «Моя жизнь в искусстве») воспримут как некий рецепт — наподобие брошю­ры типа «Как стать богатым». Его страх оказался небезосно­вательным: учение долгое время фальсифицировалось и дома, и за рубежом. К примеру, «Работа актера над собой» была из­дана на немецком языке и получила название «Секрет успеха актера» (что, к слову сказать, вызвало справедливое недоуме­ние Б. Брехта и его коллег). Утилитарный подход к системе, увы, и сегодня зачастую убивает ее сущность. Такие толкова­тели системы продолжают видеть в ней только технологию, в то время как она — часть целостной культуры, имеющей мощ­ный этический фундамент и высокие нравственные цели.

Я сказала уже, что долгие годы система, к сожалению, не развивалась, а только истолковывалась (при этом очень часто превратно!). Шестидесятые годы XX века стали важным эта­пом, изменившим отношение к учению Станиславского. От­крытый характер системы, призванной проложить сознатель­ные пути к органическому творчеству актера, — привлек к ней новый интерес. Идеи Станиславского начинают развивать крупнейшие режиссеры мира. Именно режиссеры! Потому что им не мешают театроведческие барьеры, текстологические тон­кости, противоречия, которые закономерно возникли после того, как книга «An Aktor prepares» (английский перевод Станиславского, осуществленный Хэпгуд) уже с английского была переведена на испанский, французский, итальянский и другие языки. Насколько адекватно был понят Станиславский в анг­лийском переложении? На этот вопрос, кажется, я дала ответ раньше: вне зависимости от достоинств перевода одна, две, три книги Станиславского, вырванные из контекста его творческих поисков, его самореформы, эволюции его идей, — не могут дать полноценного представления о целостном учении. Какими же путями идеи Станиславского проникли в умы режиссеров в разных странах мира? Пути разные: некоторые учились в советской театральной школе, другие читали по-русски много­томные сочинения Станиславского, третьи участвовали в прак­тических семинарах, мастер-классах, конференциях, симпози­умах, «железный занавес» рухнул, и режиссеры, театральные педагоги начали напрямую обмениваться опытом своей рабо­ты. К системе приходили естественно, так, как писал об этом Станиславский в книге «Моя жизнь в искусстве» (глава «Дункан и Крэг»): «...в разных концах мира, в силу неведомых нам условий, разные люди, — с разных сторон ищут в *искусстве одних и тех же,* естественно нарождающихся *творческих прин­ципов.* Встречаясь, они поражаются общностью и родством сво­их идей»[[7]](#endnote-8). В системе Станиславского поставлены несколько са­мых принципиальных вопросов, касающихся искусства актера. «Общность и родство» не ослабевающего с годами интереса ми­рового театра к этим проблемам — продлевают жизнь идеям Станиславского. Надолго ли? Ежи Гротовский в книге «Бед­ный театр» писал, что прямая обязанность новых поколений художников — находить *собственные* ответы на вопросы, по­ставленные Станиславским. Думается, что такой поиск «соб­ственных ответов» обеспечит непрерывную жизнь учения Ста­ниславского в театре и сценической педагогике.

Искусственно оборванные связи учения Станиславского с иными явлениями театральной культуры XX века, к счастью, стали постепенно восстанавливаться. У каждого, кто изучает идеи Станиславского, появилась возможность соотнести их с «био­механикой» Мейерхольда, с «эпическим театром» Брехта, с «те­атром жестокости» Арто, с театральными идеями Гротовского, Стреллера, Брука. Такое сопоставление помогает лучше рассмот­реть предмет исследования, увидеть общие черты и принципи­альные различия — тем самым обогатить знания о возможных подходах к ключевым проблемам театрального искусства.

Важнейшая цель системы — отыскать пути органического творчества, разрешить извечный «парадокс об актере», сфор­мулированный еще Дидро. «Мы родились с этой способностью к творчеству, с этой «системой» внутри себя. Творчество — наша *естественная* потребность и, казалось бы, иначе как по «системе», мы не должны были уметь творить. Но, к удивле­нию, приходя на сцену, мы теряем то, что дано природой, и вместо творчества начинаем ломаться, притворяться, наигры­вать и представлять», — Станиславский объясняет причины, приводящие к такому положению, причины, известные каждо­му актеру. Среди них важнейшие — «условность и неправда, которые скрыты в театральном представлении, в архитектуре театра, в навязывании нам чужих слов и действий, мизансце­нах режиссера, декорациях и костюмах художника». Это атри­буты любого театра. Как же преодолеть этот мир условностей — условное театральное пространство (зависящее от архитекто­ра, сценографа и режиссера), особым образом разделяющее зрителей и актеров; чужой текст, слова, принадлежащие дра­матургу, — как не только освоить, но и «присвоить» их, как сделать их своими? И еще вопросы, которые задает себе и нам Станиславский: «Как уберечь роль от перерождения, от духов­ного омертвения, от актерской набитой привычки?»[[8]](#endnote-9) Как со­хранить органический процесс творчества, который вытесня­ется со временем механическим пребыванием на сцене, существованием без сердечных затрат, по знакомой наезжен­ной колее? Как? Отвечая на эти вопросы, Станиславский вы­двигает идею *профессионального труда* артиста на основе за­конов системы, указывающей *сознательные* пути к овладению «инструментом» своей души и тела. Работа актера над собой и над ролью — это профессиональный труд, составные части ко­торого были обнаружены Станиславским и предложен тренинг, описанный им и практически использованный.

Изучение системы Станиславского в контексте театраль­ной культуры XX века выдвинуло вопрос о том, насколько она связана с определенным типом театра: не является ли она при­годной только для художников, исповедующих театральный реализм? Такая постановка вопроса возникла на фоне иденти­фикации учения с практикой Московского Художественного театра (МХТ), возглавляемого Станиславским. Театра, эстети­ческим кредо которого, якобы, было бытовое, натуралистиче­ское направление. К сожалению, у меня нет возможности в рамках этой книги сколько-нибудь подробно остановиться на режиссерской работе Станиславского в МХТ. Однако, учиты­вая, что книга адресована в том числе и зарубежному читате­лю, мало знакомому с историей русского театра, скажу об этом хотя бы немного, ради истины.

Представление об узости эстетических решений, исполь­зуемых в МХТ, глубоко ошибочно. Режиссерские искания Станиславского отнюдь не сводились к жизненному правдоподобию, напротив, — осуществлялись смелые поиски яркой те­атральной игры, острой формы, особого способа актерского су­ществования в различных жанрах. Все «измы» начала века: символизм, импрессионизм, экспрессионизм, наряду с натура­лизмом, — нашли отражение в режиссерской практике Стани­славского.

Но все же главное заблуждение, сохранившееся и сегодня (заблуждение, которое отталкивает зачастую театральную мо­лодежь от наследия Станиславского, заблуждение, основанное на невежестве, на незнании истинных фактов), — это отожде­ствление учения Станиславского с определенной эстетикой, прежде всего с эстетикой бытового правдоподобия, реализма. Подчеркну, что система Станиславского, его метод работы над пьесой и ролью применимы к любому сценическому жанру, стилю, театральному направлению — без ограничений. Ведь все театральные системы, любой вид актерского творчества осно­ваны на природе человека. «Моя система для всех наций, — ут­верждал Станиславский. — У всех людей природа одна, а при­способления — разные. Приспособлений система не трогает»[[9]](#endnote-10). Система — основа любого органического творчества на сцене, как система дыхания, например, есть основа жизнедеятельно­сти человека. Конечно, система, в процессе ее создания, пита­лась практикой Художественного театра и его студий. Но ка­кие бы конкретные эстетические решения ни использовал Ста­ниславский в своих спектаклях, он не сводил систему ни к одному из них. Напротив, он многократно проверял ее *универ­сальность* в самых разных жанрах и стилях театральной игры. Только механическое, догматическое понимание системы, искажение ее принципов может привести к бесформию, к игно­рированию автора, особой природы чувств и способа сценичес­кой жизни актера. В спектаклях Станиславского господствова­ла театральная игра с острейшим чувством авторского стиля, то есть «большая Правда» — так называл художественную правду режиссер. Разумеется, угроза штампов, житейской «правденки» взамен высокой театральной Правды существо­вала всегда и будет существовать. Но эта угроза рождается, когда система игнорируется или извращается ее суть. Живые, смелые сценические краски, яркая, безудержная, импровизаци­онная театральная игра — это Станиславский и его система. Хо­лодное сердце, однотонность, бескрасочность, серость, робость и бескрылое жизнеподобие — это антиподы Станиславского и его системы.

Сегодня, высоко ценя вклад в театральное искусство мно­гих выдающихся режиссеров, можно все же утверждать, что именно учение Станиславского оказало наиболее сильное воздействие на развитие театра и сценической педагогики всего XX столетия. Одно из ярких свидетельств этому — состояв­шийся в марте 1989 года международный симпозиум «Станиславский в меняющемся мире». Главной задачей симпозиума было: 1) выявить, как взаимодействует метод Станиславского с современными театральными системами; 2) наладить твор­ческий диалог практиков и теоретиков театра; 3) обеспечить живой плодотворный обмен театральными идеями. В симпози­уме, проходившем в Москве, приняли участие более 150 зарубежных гостей из Японии, США, Финляндии и Франции, Италии и Чехословакии, Великобритании. В рамках симпози­ума с успехом прошла конференция, включавшая три темы: «К.С. Станиславский и психология художественного творче­ства», «Станиславский и новейшие театральные течения», «Станиславский и художественная культура XX века». Здесь художественный опыт, накопленный театрами разных стран, оценивался сквозь призму главных идей Станиславского, име­ющих живые токи в современной сценической практике.

Школа Станиславского принадлежит не только вчерашне­му дню. Какие бы театральные идеи вы ни исповедовали сегод­ня — «жестокий» или «эпический» театры, театр абсурда или авангардные его формы, эстетику постмодернизма или неоре­ализма, — неизменным остается различие между «живым» и «не живым» театрами. Именно такое разграничение театраль­ных направлений, предложенное П. Бруком, представляется мне принципиально важным. «Живой» или «не живой» актер, а значит «живой» или «не живой» театр? Что вы выбираете? Если вы сторонники «живого» театра, — необходим поиск пу­тей к бессознательному творчеству актера, в первую очередь к органической природе человека-творца, потому что именно там — «ядро», обладающее неисчерпаемым запасом театраль­ной энергии. Пробудить творческое вдохновение актера, его во­ображение, фантазию, пробудить подсознание актера и не ме­шать этому подсознанию свободно творить на сцене в условиях публичности — вот важнейшие цели школы Станиславского, применимой к любому театральному направлению. Если нам дороги эти цели, то учение Станиславского не может принад­лежать только прошлому. «На полях последней рукописи он (К. С. Станиславский. — *И. М.)* отчеркивал важные куски тек­ста, страдал из-за их несовершенства и помечал сбоку: «Досказать»[[10]](#endnote-11). Товстоногов, в числе других, также стремился «дос­казать» то, что не удалось Станиславскому. Дать жизнь его учению в настоящем и будущем — одна из задач режиссерской школы Товстоногова. О ней и пойдет разговор в следующей главе.

# ПРОГРАММА РЕЖИССЕРСКОЙ ШКОЛЫ

Много лет назад мне приходилось слышать, что учиться режис­суре надобно в театре, а не в театральной школе. Так говори­ли люди, которые хотели оставить режиссуру в плену дилетан­тизма, лишив ее профессионального фундамента. Если ученик только наблюдает за тем, как самый великий режиссер осуще­ствляет постановку спектакля в театре, — он никогда не на­учится это делать сам. Ведь не может же музыкант научиться игре на скрипке, не держа эту скрипку в своих руках! Как и когда ученик-режиссер научится работать с актером, к приме­ру? Он увидит отдельные приемы, которые использует в сво­ей практике режиссер, но разве этого достаточно? Он не суме­ет говорить в театре своим голосом, если путем проб и ошибок не узнает на собственном практическом опыте — что такое те­атральное зрелище, как оно формируется, какова в нем роль актера, сценического пространства, света, музыки. Как они взаимодействуют между собою и зрителем? Как научится он в театре анализировать пьесу? Как узнает принципы диалога с автором, с драматургом?.. Вопросы, вопросы, вопросы. Ре­жиссерская школа, как я уже отмечала раньше, — свершив­шийся факт мировой сценической педагогики. О ней и будем говорить.

Режиссерская школа Товстоногова — это целостная, еди­ная система художественных идей, методик, творческих убеж­дений и взглядов, имеющая поэтапное теоретическое обосно­вание и практическое воплощение в конкретных заданиях — в соответствии с программой. Логика, методическая последо­вательность, научная обоснованность, разработанность терми­нологического аппарата — обеспечивают этой школе плодотворность и высокую результативность в обучении и воспита­нии студентов. Однако я сказала во введении и еще раз повто­рю, что книгу эту нельзя воспринимать как учебник. Вслед за Станиславским, я также считаю, что «ни учебника, ни грамма­тики драматического искусства быть не может и не должно. В тот момент, когда станет возможным втиснуть наше искус­ство в узкие, скучные и прямолинейные рамки грамматики или учебника, придется признать, что наше искусство перестало су­ществовать»[[11]](#endnote-12). Сценическая педагогика — это наука и искус­ство одновременно. А сухие нормативные указания, каноны, за­коны и правила противопоказаны любому искусству, в котором свободная субъективность оценок и неповторимая уникаль­ность решений являются важнейшими условиями творческо­го акта. Непредсказуемая, необъяснимая тайна всегда должна сопутствовать творчеству. Все так. Но также очевидно, что опыт театральной школы, накопленный в результате многолет­них экспериментов, проб и ошибок, необходимо передать но­вым поколениям. Как? Разумеется, самая плодотворная фор­ма передачи опыта — это практическое, непосредственное ученичество. Но что делать тем многочисленным студентам и педагогам, которым судьба не подарила возможности прямого общения с создателем школы? Живые традиции школы, ее практический опыт неизмеримо шире, богаче того, что может быть изложено на бумаге. Однако опыт (даже в урезанном и упрощенном виде) исчезает навсегда, не оставив следа, если он не зафиксирован в книге или на видеопленке. Сценическая пе­дагогика имеет свою азбуку, свои гаммы, свои экзерсисы, ме­тоды, особые приемы работы — они не ограничивают, а стиму­лируют профессиональное развитие студента в школе.

Мы часто говорим своим студентам, что научить режиссу­ре нельзя, а научиться — можно. Тем самым мы подчеркива­ем, с одной стороны, — необходимость развивать свою волю к познанию, которая поддерживает врожденную одаренность сту­дента; а с другой стороны, — мы утверждаем тем самым, что школа содержит тот необходимый запас профессиональных знаний и навыков, которые могут обогатить молодого худож­ника. Школа не подменяет собою творчество, но только созда­ет для него наиболее благоприятные условия. Она живет в уме­нии и таланте своих учителей и учеников.

Бессистемность, дилетантский субъективизм и эмпиризм — враги любой школы. Программы обучения, учебные пособия с описанием конкретного опыта применения в школе той или иной театральной теории, метода, технического приема, обоб­щающие результаты творческих исканий, отражающие совре­менный этап сценической педагогики, — архи-необходимы, если мы озабочены будущим искусства театра. Ведь завтраш­ний день театра рождается в сегодняшней театральной школе. От нас зависит, каким он будет.

Важно понимать, что никакая книга, никакой самый совер­шенный учебник не способны научить режиссуре (как нельзя научиться писать картины или сочинять музыку по учебнику). Мой рассказ о режиссерской школе обращен к тем, кто ищет собственные пути в театральной педагогике. Опыт школы — это живой практический процесс взаимодействия энергии та­лантливого учителя с силовым полем талантливого ученика. Его передать невозможно и в десятках книг. Но можно расска­зать о направлении поисков режиссерской школы, о ее прин­ципах, целях, задачах. Возможно, это даст толчок читателям к тому, чтобы более глубоко изучить практически эту школу в дальнейшем. Смысл и пафос школы — не в абсолютизации найденных ею приемов, а в непрестанном развитии и совершен­ствовании учебного процесса: теории, методов, профессиональ­ного инструментария, техники. Поэтому поэтапное описание основных направлений обучения режиссеров, которое я осуще­ствляю в четырех последующих главах книги, не претендует ни на полноту изложения учебного материала, ни на окончатель­ность суждений в решении ключевых проблем сценической пе­дагогики. Однако потребность в обмене опытом профессио­нальной подготовки режиссеров, отвечающей современным достижениям творческо-педагогической мысли, столь велика, что, уверена, полезно зафиксировать (хотя бы в самом общем виде) то, что оставили и передали нам наши предшественники.

К общей цели в педагогике можно идти разными путями. Важно, насколько тот или иной путь результативен, как он по­могает раскрыть потенции ученика. Многое зависит, конечно, от учителя: его опыт, художественная интуиция помогают оп­ределить, как в каждом конкретном случае следует воздейство­вать на творческую природу студента, чтобы вызвать ответный процесс. Педагог должен быть заразительным. Именно эмоци­ональная насыщенность атмосферы урока цементирует процесс учебы. Целостность педагогического процесса на протяжении всех лет обучения также зависит от учителя. Его воля должна проявляться в последовательности каждого шага, суждений, требований. Если учитель не последователен, то связь отдель­ных целей и задач теряется, утрачивается преемственность и взаимозависимость различных этапов обучения. Так с исчезно­вением целостного характера учебного процесса исчезает и сама школа. Словом, важна не только режиссерская школа, ее идеи, но и то, кто и как ее преподает. Думаю, что это, пожалуй, важнейшие слагаемые успешного обучения. Но я ограничена темой и объемом книги, поэтому индивидуальные особеннос­ти преподавания не найдут отражения в моем описании режис­серской школы. Я не стремлюсь максимально приблизить из­ложение предмета к уникальному, неповторимому, согретому индивидуальными особенностями педагога процессу препода­вания в школе. Напротив, в следующих главах я сформулирую лишь методические принципы, дам отдельные примеры, иллюстрирующие важнейшие положения программы обучения. Именно эти задачи определили композицию книги: ее основ­ной материал располагается по курсам, по годам обучения, в той последовательности, как это обычно осуществляется на практике. Хотя, конечно, полное совпадение, строго педантич­ное следование каждому описанному мною этапу не только невозможно, но даже вредно. Каждый новый набор диктует свои «правила», и многовариантность — непременное условие жи­вого процесса. Параллельность тем, повтор, возвращение к ра­нее пройденному материалу всегда реально присутствуют в обучении. Но я только иногда буду останавливать внимание читателей на этом. Творческая интерпретация всех положений программы режиссерской школы (взамен слепому, догматичес­кому следованию) — важнейшее условие ее плодотворности.

Школа направлена на то, чтобы вырвать искусство режис­суры из плена дилетантизма, поэтому она восстанавливает в правах значение техники театрального дела. Разумеется, каждый новый технологический прием возникает из потребности режиссера-творца полноценно реализовать свою художествен­ную задачу. Школа опирается на убежденность в том, что уровень режиссерского искусства зависит не только от таланта, но также и от степени профессиональности творца, от его знаний и практических умений.

Любая школа, режиссерская школа в том числе, призвана готовить профессионалов. Но поскольку профессия режиссе­ра — это профессия творца, то своей главной целью режиссерская школа Товстоногова считает подготовку студентов к са­мостоятельному творчеству. Теория актерского мастерства и режиссуры, которую преподает школа, помогает сократить путь учеников к тайнам сценического искусства, но пройти его каж­дый студент должен самостоятельно. Учебный процесс строится так, чтобы ежедневно теория поверялась практикой, рабо­той на сценической площадке; чтобы методология осталась не в голове студента, не на языке, но во всем его теле, в его душе, чтобы стала физически ощутимой.

Режиссерская школа — это нескончаемый диалог учителя и ученика. Живая интонация этого диалога, увы, не поддается описанию. Я говорила уже о том, что объективные ценности, содержащиеся в школе, подвергаются серьезному испытанию в процессе преподавания, так как здесь субъективные момен­ты играют огромную роль. То есть важно не только «чему», но и «кто» и «как» учит. Но и это не все. Плодотворность диало­га зависит от всех его участников. Следовательно, не менее важно — «каков» ученик и «как» он учится? Ученик — твор­ческий соперник — вот модель, которая дает, на мой взгляд, наиболее высокие результаты. Именно такими в свое время были Вахтангов и Мейерхольд, потому-то и заслужили от Ста­ниславского высочайших оценок, признание мастера. Самые «непослушные» ученики, они, пойдя по дороге, указанной Ста­ниславским, впитав его школу, его идеалы, нашли свои пути в искусстве, тем самым обогатив его, дав мощный толчок ново­му развитию театра на десятилетия вперед. «Бунт» ученика — это естественная попытка художника прорваться к собственно­му естеству, своей природе. Все другое — бесплодно. Мудрость Станиславского состояла в том, что он никогда не укрощал «не­покорных» своим именем, напротив, вступал с ними в равно­правный творческий бой, обретая новые знания, проникая в неизведанные глубины сценического искусства. Возможно, именно этот важнейший урок, данный Станиславским, позво­ляет удержать духовную власть над учеником на протяжении всего творческого пути. Такая долговременная влюбленность в Учителя, вера в него не только не мешают говорить в искус­стве своим голосом, но укрепляют этот голос, дают возмож­ность смело сказать свое новое слово.

Диалог учителя и ученика, чтобы стать содержательным, предъявляет высокие требования и тому, и другому. Искусство театра, стимулирующее духовное совершенствование человека, требует от художников особых личностных качеств. Подлинная интеллигентность, несуетное стремление к совершенству, высо­кая культура, острота художественного зрения и слуха на совре­менность и современников — такие качества обеспечивают глу­бину диалога. «Гены нравственности», объединяющие учителя и ученика, — фундамент режиссерской школы. Древо творчества питается с помощью сложной, разветвленной корневой систе­мы, постоянно требует особой почвы для роста. Именно шко­ла должна дать это «питание», эту «почву».

Общеизвестна проблема «неуловимости» режиссерского творчества в качестве объекта для анализа. Это происходит от­того, что режиссура — синтетическое явление, обретающее ху­дожественную реальность усилиями многих самостоятельных художников сцены. Проблема «неуловимости» педагогического творчества в режиссерской школе столь же остра: обучение и воспитание режиссера — живой, изменчивый, часто интимный процесс, продолжающийся годами; ученик — полноправный уча­стник этого процесса, он наравне с учителем формирует его; на­конец, результаты труда учителя могут обнаружить себя очень не скоро. Все это причины того, что о сценической педагогике написано недостаточно. Театр и школа — это сообщающиеся со­суды, они не могут жить друг без друга. И все же о театре пишут много и охотно, а о театральной школе — редко, ничтожно мало. Да и в тех немногих книгах о сценической педагогике, что суще­ствуют, описательно-реставрационный подход доминирует. Со­блазн описать лишь личный субъективный опыт, интимные детали, яркие моменты (от вступительных экзаменов до дип­ломного выпускного спектакля) — очень велик. Но он будет преодолен в моей книге. Я называю такой способ описания «со­блазном», потому что понимаю, насколько занимательнее, увле­кательнее, легче читать о различных курьезах, об истории отно­шений, о приключениях и случаях из школьной жизни, чем о программе, методике, принципах обучения профессии. Моя кни­га не претендует на интерес, который может вызвать беллетрис­тика. Я понимаю, что читатель должен приготовить себя к рабо­те, не к развлечению, тогда, возможно, он прочтет эту книгу до конца и узнает, надеюсь, что-то новое для себя.

В основе режиссерской школы Товстоногова — ее програм­ма. Остановимся на этом документе, чтобы выявить его основ­ное содержание и цели, отражающие специфику школы.

Программа сочетает в себе определенную долю традицион­ности со своеобразием и новизной. Она строится последова­тельно и поэтапно, по принципу от простого к сложному. Диа­лектическое восхождение многих тем позволяет увидеть одно и то же явление в разных аспектах. Программа использует фор­мы обучения, общие методики и частные приемы, прошедшие многолетнюю апробацию в России и за рубежом. К примеру, такие, как: синхронизация обучения актерскому мастерству и режиссуре; взаимосвязь теоретических лекционных занятий с практическими; комплексный характер обучения профессии; сочетание групповых и индивидуальных форм занятий. Науч­ным и методическим стержнем программы являются метод действенного анализа пьесы и роли и метод физических дей­ствий, связанные как с проблемой поиска природы чувств и способа актерского существования в спектакле, так и с пробле­мой инсценизации прозы.

В программе вопросы актерского перевоплощения рассмат­риваются в контексте жанра произведения, его природы чувств. В ней предлагается использование новых форм режиссерско­го тренинга, в частности, — «зачины» как способ развития зре­лищного мышления режиссеров. Программа предусматривает широкий спектр самостоятельной работы студентов; актуали­зируются темы семинарских занятий; вводятся различные формы научно-исследовательской деятельности студентов в процессе обучения. В программу включена работа с компози­тором, балетмейстером, художником по костюмам, сценогра­фом; знакомство с техникой сцены, свето и звукоаппарату­рой, с экономическими и технологическими проблемами орга­низации репетиционного процесса, выпуска спектакля, его эксплуатации.

В соответствии с программой первого курса студенты-ре­жиссеры участвуют в работах друг друга в качестве актеров. На втором и третьем курсах они работают со студентами-актерами, на четвертом и пятом — с профессиональными акте­рами.

Поскольку главным в творчестве режиссера является его авторская сущность, умение сочинять и практически создавать художественно-целостный спектакль, — программа направле­на на то, чтобы дать студентам такие знания, умения и навы­ки, которые обеспечивали бы такое авторство. Именно автор­ская ответственность режиссера определяет в программе: чему учить студентов и как учить. Программа соединяет этические, мировоззренческие и профессионально-технологические аспек­ты обучения, чтобы режиссер сумел раскрыть автора в первую очередь через искусство актера.

В следующих главах книги я прослеживаю механизм по­этапной реализации программы. Для этого рассказываю об основном содержании программы каждого года обучения; при­вожу тематический обзор лекций; даю примеры некоторых ключевых понятий теории режиссуры, частично включая рас­шифровку содержания ее терминологического аппарата; опи­сываю важнейшие практические приемы и методы обучения.

# ОБ ОСНОВАХ ПРОФЕССИИ

Первый курс закладывает фундамент режиссерской школы. Поскольку всякая школа призвана обучить грамотности, то грамматика профессии входит в программу первого года. На первом курсе начинается постижение основ профессии.

Здесь на принципах студийности постепенно формирует­ся творческий коллектив, поэтому это наиболее ответственный и сложный период жизни курса.

Основное содержание программы первого года:

1. Законы студийной этики.
2. Теоретические основы актерского мастерства.
3. Практическое освоение элементов психофизической техники актера.
4. Практический тренинг: сценическая характерность и «зерно» образа.
5. Основы словесного взаимодействия.
6. Развитие визуально-пластического, композиционного мышления режиссеров.

## Законы студийной этики

Итак, — «студийная этика». С этого начинается освоение ре­жиссерской школы. Как я уже отмечала, сердцевина учения Станиславского — в силе личностного начала творца, в само­развитии. Школа стремится передать студентам этические принципы Станиславского не в форме застывших понятий, но сделать их подлинным миром чувств, предметом размышлений. «Чтобы урегулировать между собой работу многих творцов и сберечь свободу каждого из них в отдельности, необходимы нравственные начала, создающие уважение к чужому творче­ству, поддерживающие товарищеский дух в общей работе, оберегающие свою и чужую свободу творчества и умеряющие эгоизм и дурные инстинкты каждого из коллективных работ­ников в отдельности... Условия коллективного творчества в нашем искусстве предъявляют ряд требований к сценическим деятелям. Одни из них чисто художественного, а другие про­фессионального или ремесленного характера... Главную роль как в той, так и в другой области играют творческая воля и талант каждого из коллективных творцов сценического искус­ства... Первая задача артистической этики заключается в уст­ранении причин, охлаждающих страстность, увлечение и стремление творческой воли, а также препятствий, мешающих действию творческого таланта... В большинстве случаев эти препятствия создают сами сценические деятели, частью бла­годаря непониманию психологии и физиологии творчества и задач нашего искусства, частью же из эгоизма — неуважения чужого творчества и неустойчивости нравственных принци­пов.., всякий зародыш творческого хотения у каждого из кол­лективных творцов в отдельности должен быть для общей пользы тщательно сберегаем всеми участниками совместной созидательной работы»[[12]](#endnote-13) — эти слова Станиславского поло­жены в основание студийной этики. Формирование этических ценностей не может быть отдано случаю, стихийному началу, оно обязано пронизывать весь учебно-творческий процесс, чтобы в театр пришли, как мечтал о том Станиславский, «люди возвышенных взглядов, широких идей, больших горизон­тов, знающие человеческую душу, стремящиеся к благородным... целям, умеющие приносить себя в жертву идее»[[13]](#endnote-14). Сту­дент, получивший из рук своих учителей основы самой прогрессивной методики, но не прошедший школы нравствен­ного воспитания, не озабоченный «гигиеной» совместного труда, «гигиеной» души, оказывается в лучшем случае — без­оружным в театре, в худшем — его разрушителем. Именно по­этому самой первой курсовой работой режиссеров является создание «этического устава курса». Этой работе всегда пред­шествует анализ театрально-педагогического опыта, зафиксированного в литературном наследии Станиславского и Не­мировича-Данченко, Сулержицкого, Вахтангова, Михаила Че­хова и Мейерхольда, в работах современных режиссеров, ученых, посвященных театральной студийности, этике сотвор­чества. Студенты, осмыслив опыт предшественников приме­нительно к сегодняшнему дню, предлагают свой, общий для всех «кодекс законов», регулирующий различные стороны организационно-творческих отношений на курсе.

Театральная этика, затрагивающая прежде всего нрав­ственные основы профессии, не допускает скептического от­ношения к трудовой дисциплине как к ничтожной, школьной выдумке. Пренебрежение ею приводит к уничтожению самых высоких творческих помыслов и намерений. «Опаздывание, лень, каприз, истерия, дурной характер, незнание роли, необходимость дважды повторять одно и то же — одинаково вред­ны для дела и должны быть искореняемы... Железная дисцип­лина. Она необходима при всяком коллективном творчестве... Еще большего порядка, организации и дисциплины требует внутренняя, творческая сторона. В этой тонкой, сложной ще­петильной области работа должна протекать по всем строгим законам нашей душевной и органической природы»[[14]](#endnote-15), — пре­дупреждал Станиславский. «Этический устав» помогает созда­вать условия для продуктивной работы. Если принять во внимание, что всё «происходит в очень тяжелых условиях публичного творчества, в обстановке сложной, громоздкой закулисной работы, то станет ясно, что требования к общей, внешней и духовной дисциплине намного повышаются. Без этого не удастся провести на сцене всех требований «системы». Они будут разбиваться о непобедимые внешние условия, уничтожающие правильное сценическое самочувствие творящих на сцене»[[15]](#endnote-16). Как сделать эту дисциплину добровольной и созна­тельной? Как воспитывать самодисциплину?

«Главная ошибка школ та, что берутся обучать, а надо вос­питывать»[[16]](#endnote-17) — это проницательное наблюдение Вахтангова не потеряло своего значения и в сегодняшней педагогической практике.

Большая доля ответственности за духовную спячку, по­шлость, за узурпацию творческой инициативы, хамство и сво­еволие театральной молодежи лежит, несомненно, на театраль­ных школах, где порою весьма поверхностно «знакомят» сту­дентов с нравственным центром учения Станиславского, его «этикой». Методология, которую исповедует школа, не может дать положительных результатов без овладения этическими за­конами, являющимися ее фундаментом. Именно здесь, в театральной школе, в условиях коллективного сотворчества, дол­жен воспитываться художник — личность, не обыватель, не скептик, не карьерист от искусства, наделенный профессио­нальными навыками, но режиссер, технология мастерства ко­торого неотъемлема от его человеческой одухотворенности. Творческая атмосфера на курсе — залог успешного обучения, поэтому не надо жалеть сил и времени для ее создания.

Товстоногов любил вспоминать, что в годы своего сту­денчества 1/10 всех знаний он получил от учителей, а 9/10 до­был сам, в том числе и у своих сокурсников — в творческих спо­рах, дискуссиях бессонными ночами. Товстоногов считал, что тот, кто хочет овладеть профессией режиссера, вступает на очень трудный путь: «Посвящение в режиссуру сродни средневеково­му обряду посвящения в рыцарство или вступлению в какой-то монашеский орден. Вступающий в режиссерский клан обрекает себя на жизнь беспокойную, тревожную, добровольно отказыва­ется от жизненного благополучия. Тот, кто вступает в режиссу­ру ради сытой, приятной жизни, ради права командовать людь­ми, совершает ошибку или преступление. Без мук, страданий, напряжений, иногда просто изматывающей работы не обходит­ся ни один спектакль. Режиссура — это труд. Посвящение в мо­нашеский орден требовало от давшего обет всей жизни, а не ка­кой-то ее части. Так же и режиссура. Она требует полной отдачи, всего человека, всей жизни. Если нет *одержимости —* не надо заниматься режиссурой. Ведь режиссура — это самосжигание. Способен человек на самосожжение — художник. Не способен — ремесленник. Но человек, бросающий свой талант на алтарь ис­кусства, вовсе не ощущает это как жертвоприношение. У под­линного таланта есть *потребность* отдать его людям, не требуя награды. В театре надо не служить, а совершать служение, как в храме. Служение искусству не происходит от такого-то до та­кого-то часа, то есть репетиции, спектакли занимают определен­ные часы, а служение театру — всю жизнь»[[17]](#endnote-18). Режиссура — это гигантская проекция духовных свойств личности творца. Имен­но высокие нравственные цели будущих режиссеров определя­ют и диктуют законы студийной этики.

Различные этические проблемы пронизывают весь процесс обучения в режиссерской школе. Я тоже вернусь к этой теме (на новом этапе ее осмысления): «Этика сотворчества» — так называется одно из направлений программы четвертого курса. Иначе говоря, мы начинаем разговор об обучении режиссеров

## Теоретические основы актерского мастерства

Но сейчас вернемся на первый курс. Постижение режиссуры через актерское мастерство — это ключевое свойство школы, которую я представляю. Иногда меня спрашивают: почему так много внимания уделяется именно актерскому мастерству? Отвечу просто: потому что актер — важнейшая фигура театра, его «материал». Значит режиссер должен научиться работать с актером — в первую очередь. А как? Я знаю единственный путь: познать всей своею психофизикой (а не только умом по­стигнуть) законы актерского искусства. Побывав в «актерской шкуре», практически изучив симптомы «болезни» актера и спо­собы их излечения, режиссер скорее сумеет увидеть его ошиб­ки и помочь их преодолеть — он знает, какое «лекарство» дей­ствует, полезно, и предлагает его актеру взамен бесплодных разговоров. Станиславский говорил, что «...на нашем языке познать — означает почувствовать, а почувствовать — равно­сильно слову уметь». Каждый режиссер должен быть хотя бы до известного предела актером. Важно, чтобы он практически познал актерскую психотехнику, приемы, подходы к роли, к творчеству, сложные ощущения, связанные с публичным выступлением. Без этого режиссер не поймет актеров и не най­дет общего языка с ними. «Пусть же студенты режиссерского факультета сами, на собственных опытах, ощущениях познают то, с чем им все время придется иметь дело при работе с арти­стами»[[18]](#endnote-19), — настаивал Станиславский.

Следуя завету мастера, в режиссерской школе Товстоно­гова большое значение придается актерским потенциям абиту­риентов, поступающих на режиссерский курс, и при прочих равных талантах экзаменующихся предпочтение всегда отдает­ся тем, кто актерски одарен, кто обладает актерской природой. Режиссера, умеющего работать с актерами, Товстоногов назы­вал «режиссером корня». Становление «режиссера корня» на­чинается именно на первом курсе.

Теоретическое познание законов актерского искусства — важный этап на этом пути.

Духовное обогащение личности происходит непрерывно, под воздействием различных факторов. Творческий материал, питающий, развивающий режиссера, нужно искать повсюду. Станиславский справедливо замечал, что художественные впе­чатления, чувствования, переживания «...мы почерпаем как из действительности, так и из воображаемой жизни, из воспо­минаний, из книг, из искусства, из науки и знаний, из путеше­ствий, из музеев и, главным образом, из общения с людьми»[[19]](#endnote-20). Выделим пока два слова — «из науки и знаний». Школа с са­мого начала погружает студентов в атмосферу единства прак­тики с ее теоретическим осмыслением. «Нельзя передать то, чего не понимаешь, нельзя передать стихийную силу таланта, можно передать только *школу*»[[20]](#endnote-21) *—* эти слова Михаила Чехова можно адресовать противникам научных знаний.

Законы органического творчества, открытые Станиславс­ким, освобожденные от буквалистики, от примитивных, схола­стических трактовок, составили основу теоретического курса режиссерской школы первого года обучения. Термины, поня­тия системы Станиславского, рождавшиеся в живой театраль­ной практике, в процессе проб и ошибок, экспериментирования, неоднократно уточнялись, переосмысливались, утрачива­ли свое первоначальное содержание, наполнялись новым смыслом. Прошли годы, и Товстоногов с горечью констатиро­вал: «Терминология превратилась в стертые, девальвирован­ные, ученически затрепанные понятия, за которыми не встает ничего живого, чувственного и реального». А если это так, то и сама методология лишается смысла и, следовательно, стано­вится чем-то необязательным и бесполезным. Беда именно в том, что многими педагогами утеряна смысловая терминологическая точность, беда в том, что часто методология существует в виде общих слов. «Вместо точного и практически бесценно­го метода, данного нам Станиславским, вместо использования его как подлинно профессионального оружия, мы превращаем его в режиссерский комментарий по поводу, оснащая для убе­дительности набором терминов»[[21]](#endnote-22). Беспокойство Товстоного­ва вполне обосновано, ведь практически все понятия учения Станиславского весьма разнообразно и порой совершенно про­извольно трактуются. Как часто студенты и театральные педа­гоги используют одни и те же слова (например, «действие», «общение», «интонация»), но вкладывают в эти термины совер­шенно различный смысл. Кажется, что, употребляя общую тер­минологию, люди театра говорят на одном языке, но на деле (когда узнаешь, какое содержание подразумевают они под тем или иным понятием) становится ясно, что они думают совер­шенно о разном и не понимают друг друга. Общность профес­сиональных слов — еще не общность творческого языка. Вы­работка четкого и ясного терминологического языка в рамках единой режиссерской школы помогает общению профессиона­лов, сокращает время и путь к взаимопониманию.

Станиславский стремился создать актерскую «таблицу ум­ножения», профессиональную азбуку, без которой не обхо­дятся ни живописцы, ни поэты, ни композиторы. Товстоногов справедливо считал, что такая азбука необходима и режис­серам.

До сих пор среди деятелей искусства распространено отвра­щение к терминам, типологии, классификации, так как они но­сят характер общего, а не индивидуального. Но ведь именно об­щие свойства позволяют познать явление в контексте многооб­разных связей. Школа учит не путать свободу и произвол. Свобода — вознаграждение за знания, а произвол — следствие пренебрежения к знаниям, он сродни невежеству, дилетантству. Умение, основанное на знании, — предпосылка профессиональ­ности режиссера, его и должна дать школа. Но подчеркну — зна­нии законов и закономерностей, а не рецептов, шаблонов и штампов. С этой целью и создавалась профессиональная теория.

Теории режиссуры, как известно, не существует, хотя в об­щей теории театра, в родственной теории актерского мастер­ства, в мировой режиссерской и педагогической практике содержится богатейший материал для нее. Потребность в на­учном осмыслении режиссерской профессии с каждым годом ощущается все острее. Огромный режиссерский и педагогичес­кий опыт Товстоногова позволил ему вписать существенные страницы в эту науку. «Я совершенно сознательно, — призна­вался мастер, — время от времени останавливаюсь на подроб­ной расшифровке отдельных терминов системы, потому что в большинстве случаев режиссеры и актеры пользуются ими про­сто варварски. Терминология Станиславского и Немировича-Данченко утратила свой первоначальный смысл и преврати­лась в набор формальных словесных обозначений, в которые каждый режиссер вкладывает одному ему понятный и удобный смысл»[[22]](#endnote-23). Опершись на учение Станиславского, Товстоногов создает единый терминологический язык своей школы. В кур­се лекций первого года обучения этот терминологический ап­парат широко используется.

Уверена, что знакомство с лекциями по теории режиссер­ской профессии было бы интересно читателям. Но они доста­точно объемны — около 1500 страниц. Потребуется не одна книга, чтобы их изложить. Поэтому я ограничусь только от­дельными фрагментами лекций первого курса, описанием со­держания лишь тех понятий, терминов, без которых невозмож­но понять дальнейшее, в частности основные принципы метода действенного анализа.

Но начну я с перечня тем лекций первого курса, чтобы дать общую картину, на фоне которой осуществляется практиче­ское освоение основ актерского мастерства.

1. Введение в профессию.
2. Сверх-сверхзадача художника.
3. Художественный образ.
4. Специфические особенности театрального искусства.
5. Система Станиславского. Цели, задачи. Искусство «представления» и искусство «переживания» — как искусство «действия».
6. Законы актерской психотехники. Элементы системы Станиславского.
7. Сценическое действие.
8. Предлагаемые обстоятельства.
9. Воображение — ведущий элемент системы.
10. Сценическое внимание.
11. Мышечная свобода.
12. Темпо-ритм действия.
13. Сценическое отношение.
14. Событие — неделимый атом сценического процесса.
15. Сценическая оценка — как процесс перехода из одного события в другое.
16. Упражнения на память физических действий и ощущений — гаммы актерского искусства.
17. Взаимодействие. Общение.
18. Словесное действие. Подтекст.
19. Мыслительное действие.
20. Видения. «Зоны молчания».
21. Физическое действие.
22. Сквозное действие и сверхзадача артиста—роли.
23. Характер и характерность.
24. Перевоплощение.

Последовательность изложения этих тем, разумеется, мо­жет частично варьироваться, меняться. Однако в формулиров­ках узловых понятий теории важно сохранить точность, пото­му что, как утверждает современная психологическая наука, «...осознание немыслимо без наименования, то есть без обозна­чения осознаваемого точным словом, без вербализации»[[23]](#endnote-24).

Цель системы Станиславского — найти сознательные пути пробуждения подсознания актера и затем — не мешать этому под­сознанию творить. Элементы системы — это законы органиче­ской жизни, естественного поведения человека. Они не должны быть нарушены в противоестественных сценических условиях. Элементы системы — элементы действия. Они связаны между собою, неотрывны друг от друга (система!). Недооценка акте­ром хотя бы одного, невладение даже одним из этих элементов приводит к разрушению всего действенного процесса. Отсюда — «тренинг и муштра!», — как предлагал Станиславский.

*Действие — единый психофизический процесс достижения цели в борьбе с предлагаемыми обстоятельствами малого кру­га, каким-либо образом выраженный во времени и в простран­стве.* В этой формулировке важно каждое слово; убрать лю­бое — значит уничтожить смысл понятия. Вот как коротко мож­но прокомментировать эту формулу. Прежде всего необходимо акцентировать в действенном процессе неразрывность психо­логического и физического, их единство. Следует помнить, что понятие «физическое действие» — условно; конечно же, у Ста­ниславского речь идет о психофизическом действии, просто в предложенном названии выражено стремление подчеркнуть именно физическую сторону действенного процесса. Не пони­мая этого, часто физическим действием называют всего лишь физическое механическое движение. Запомним же, что физи­ческое действие в учении Станиславского — это всегда действие психофизическое. В этом ценность его открытия: точно найден­ное физическое действие способно разбудить верную психоло­гическую, эмоциональную природу актера. Вот как писал об этом Станиславский: «...физическое действие легче схватить, чем психологическое, оно доступнее, чем неуловимые внутрен­ние ощущения; потому что физическое действие удобнее для фиксирования, оно материально, видимо, потому что физическое действие имеет связь со всеми другими элементами. В са­мом деле, нет физического действия без хотения, стремления и задач, без внутреннего оправдания их чувством...»[[24]](#endnote-25). Открытие Станиславского основано на законе органической взаимосвязи психических и физических процессов в человеке.

Действие — это процесс. Следовательно, оно имеет нача­ло, развитие, имеет конец. Как же начинается сценическое дей­ствие, по каким законам развивается, почему и как заканчивается или прерывается? Ответы на эти вопросы объясняют суть процесса.

Побудителем наших действий в жизни является объектив­но существующий мир, с которым мы постоянно находимся во взаимодействии посредством обстоятельств, создаваемых нами, или обстоятельств, существующих независимо от нас. На сце­не — это обстоятельства, предложенные автором, то есть пред­лагаемые обстоятельства. Они побуждают к действию, двига­ют и развивают процесс. Закон сценического бытия — закон обострения предлагаемых обстоятельств. Крайнее обострение обстоятельств активизирует действие, в противном случае оно будет протекать вяло.

Действие рождается одновременно с появлением новой цели, достижению которой сопутствует борьба с различными обстоятельствами малого круга. Предлагаемые обстоятельства малого круга — непосредственный повод, импульс действия; они реально влияют, воздействуют на человека здесь, сейчас; с ними вступают в конкретную борьбу. Конфликтность — дви­жущая сила сценического действия. Борьба с предлагаемыми обстоятельствами малого круга за достижение цели составля­ет главное содержание действенного процесса. Развитие его со­пряжено именно с этой борьбой, с преодолением препятствий на пути у цели. Препятствия могут быть различного характе­ра: со знаком (—) и со знаком (+), то есть — могут мешать дви­жению к цели (—) или помогать (+).

Действие заканчивается либо с достижением цели, либо при появлении нового предлагаемого обстоятельства, меняю­щего цель, соответственно рождающего новое действие. Не зная цели и предлагаемых обстоятельств малого круга, нельзя говорить о действии.

Как видим, в определении сценического действия присут­ствуют:

1. Цель (ради чего?)
2. Психофизическая реализация (что делаю для достижения этой цели?)
3. Приспособление (как?)

Напоминаю финал определения: «Действие — процесс, ка­ким-либо образом выраженный в пространстве и во времени». Здесь важна временно-пространственная характеристика теат­рального искусства, связанная с проблемой зрелищности, яр­кой отточенной формой, с темпо-ритмической организацией, определяющей развитие события во времени. При этом особен­но следует подчеркнуть импровизационную сущность дей­ствия, его многовариантность; сказано: «процесс — каким-либо образом выраженный», а не раз и навсегда утвержденный, как это происходит в искусстве «представления». Так называемое искусство «переживания», которое мы исповедуем, — это живое, всегда импровизационное творчество актера.

Повторю, что действие — единый психо-физический про­цесс. Однако, стремясь проанализировать столь сложное явле­ние, условно его разделили на три составные: мыслительное, физическое и словесное действие. Такое разделение помогает выявить в каждом конкретном случае преимущественное зна­чение либо словесной, либо физической, либо мыслительной стороны единого процесса действия. При этом следует по­мнить, что мыслительное действие всегда сопровождает и фи­зическое, и словесное.

Еще раз обращаю ваше внимание на то, что нельзя путать физическое действие — как акцию, всегда целенаправленную, психо-физическую, с физическим движением (не действием!), которое может являться лишь приспособлением (как?).

Продолжим разговор о *предлагаемых обстоятельствах.* Как известно, творчество в театре начинается с магического «если бы», то есть со способности актера силою своего воображения преображать реальность. Предлагаемые обстоятель­ства — это и есть множество «если бы», они приводят в дви­жение действие, развивают его. Из всей суммы обстоятельств жизни человека автор совершает строгий отбор. Чтобы в этом обилии обстоятельств разобраться, привести их в систему, це­лесообразно все обстоятельства условно разделить на три кру­га: обстоятельства малого круга, стимулирующие, определяю­щие процесс борьбы в событии; обстоятельства среднего круга, охватывающие всю пьесу, определяющие развитие сквозного действия человека—роли; и обстоятельства большого круга, ле­жащие за пределами пьесы, вбирающие в себя сверхзадачу человека—роли. Все обстоятельства способны переходить из одного круга в другой. Мы не сможем выстроить логику ма­лого круга, не зная обстоятельств среднего, большого кругов, потому что именно они корректируют и определяют логику малого круга. Обстоятельства, лежащие в одном круге, дол­жны проверяться обстоятельствами другого круга.

Следует еще раз сказать о важнейшем законе обострения предлагаемых обстоятельств. Это не закон жизни, но самый главный закон театра, сценического бытия: иначе действие утратит свое важнейшее качество — активность, борьба будет пас­сивной. Запомните же: холодно или жарко, но только не теп­ло! Обострение может быть со знаком (+) или со знаком (—) по отношению к действию.

*Воображение —* ведущий элемент системы, но это един­ственный элемент, не являющийся законом жизни. Без вооб­ражения не может существовать ни один элемент системы. К примеру, закон связи сценического внимания и воображения: вижу — что дано, а отношусь — как задано. Воображение и фан­тазия — понятия разные. Воображение — акция эмоциональ­ная, совершается с самим творцом (все происходит со мной, во мне); фантазия — акция более рациональная, происходит не с творцом, а с кем-то другим (вне меня). Воображение — способ­ность человека из своих прежних представлений, знаний, опыта творить новые образы.

*Сценическое внимание —* активный, сознательный процесс концентрации воли на каком-либо объекте, процесс активного постижения явлений жизни. То, к чему направлено внима­ние, — объект внимания. Все объекты, воздействующие на че­ловека, находятся вне него, на периферии (за исключением объектов, связанных с болезнью самого человека, они — в нем). Закон: в каждую единицу времени у человека есть один объект внимания.

В течение первого года необходимо научиться жадно ув­лекаться вымышленными объектами внимания в условиях сце­нической жизни; уничтожать естественный объект внимания на сцене — зрителя (известное «публичное одиночество»). Увлеченность сценическими объектами требует развитого во­ображения.

*Мышечная свобода —* закон органического поведения чело­века в жизни, следовательно, — один из элементов системы. Суть закона такова: человек расходует ровно столько мышеч­ной энергии, сколько ее требуется для совершения того или иного действия. Большая или меньшая, чем требуется, затрата мышечной энергии ведет к мышечному зажиму со знаком (+), или со знаком (—), то есть — к чрезмерной расслабленности (+), либо — к излишней мышечной напряженности (—). Мы­шечный зажим часто бывает следствием актерского гипертро­фированного самоконтроля. Естественный способ погасить слишком развитый самоконтроль, притупить его — увлечься сценическим объектом. Чтобы отвлечься, надо увлечься!

*Ритм* как элемент системы, элемент актерской психотех­ники, — складывается из соотношения цели и предлагаемых об­стоятельств малого круга. Ритм в человеческом поведении — это степень интенсивности действия, активности борьбы с пред­лагаемыми обстоятельствами в процессе достижения цели. Ритм события определяется ритмом действия участвующих в событии людей, их соотношением. Событие — это всегда борь­ба ритмов. Чем контрастнее ритмы участников события, тем оно ритмически разнообразнее. Смена обстоятельств, переход из одного события в другое вызывают смену ритмов; ритм меняется в процессе оценки, после установления высшего при­знака. Смена ритмов — закон жизни человека. Поскольку ис­кусство театра пространственно-временное, то здесь понятие ритма неотъемлемо от *темпа,* то есть от скорости действия. Интенсивность (ритм) и скорость (темп) взаимосвязаны. Их соотношение — важное средство актерской выразительности.

*Сценическое отношение —* это элемент системы, закон жизни: каждый объект, каждое обстоятельство требует уста­новления к себе отношения. Отношение — определенная эмоциональная реакция, психологическая установка, диспо­зиция к поведению. Отношение имеет чувственный и интел­лектуальный аспекты. Особенно важно, чтобы обстоятель­ства малого круга вызывали прежде всего чувственную реакцию. К сожалению, на сцене часто отношение возника­ет лишь в сфере интеллектуальной. Установление отноше­ния к обстоятельствам каждый человек совершает, исходя из личного опыта, в зависимости от психологической установки. Отношение — это процесс; установление отношения про­исходит по этапам:

1. Смена объекта внимания.
2. Собирание признаков (от низшего к высшему).
3. В момент установления высшего признака — рождается отношение.

Этот процесс может протекать почти мгновенно, но может быть и длительным. Время, требующееся для установления от­ношения, зависит от многих причин (в частности, от нервной готовности, сверенной с опытом индивида, и многих других об­стоятельств).

Структура сценической жизни действенна, зрелищна и событийна.

*Сумма предлагаемых обстоятельств (малого круга!) с од­ним действием — это событие. Событие имеет характер индивидуальной оценки, точки зрения* — *это конкретное проис­шествие, действенный факт (имеющий протяженность во вре­мени), происходящий на моих глазах (то есть на глазах зри­телей) — сегодня, здесь, сейчас!* Событие — способ анализа, а потом синтеза. Событие называется либо отглагольным суще­ствительным, либо может быть тождественно ведущему пред­лагаемому обстоятельству (определяющему действия, т. е. воз­действующему на всех участников события).

*Оценка —* очень важный элемент системы.

*Оценка — процесс перехода из одного события в другое. В оценке умирает предыдущее событие и рождается новое. Смена событий происходит через оценку.* Люди ходят в театр ради оценок! Знаменитые «гастрольные паузы» — это оценки. Процесс оценки сначала идет по тем же каналам, что и уста­новление отношения:

1. смена объекта внимания;
2. собирание признаков (от низшего к высшему);
3. установление высшего признака (самый главный этап). В момент установления высшего признака, вслед за возникновением отношения;
4. появляется новая цель, меняется ритм, рождается новое действие — так мы переходим в следующее событие.

На первом курсе мы говорим только о *сквозном действии артиста—роли,* человека—роли, не пьесы в целом. Это — этап жизни, объединенный одной целью; или — средний круг пред­лагаемых обстоятельств, охваченный одной действенно-воле­вой целью; еще одно определение — стремление, хотение пер­сонажа на исследуемом отрезке времени — и есть его сквозное действие.

Обратите внимание на то, что ряду важнейших понятий учения (таких, к примеру, как «событие», «сквозное действие») мы даем несколько определений, формулировок. Такое много­образие позволяет взглянуть на явление с разных сторон, по­могает постижению сути того или иного профессионального термина.

*Сверхзадача человека—роли* (не пьесы!) — это представле­ние человека, его мечта о счастье. Сверхзадача — понятие объективное. Вся жизнь человека подчинена одной цели, одной мечте; он может обманывать окружающих, скрывая истинную цель за ложными декларациями, но, исследуя его поступки, ре­альное поведение, можно сделать вывод о подлинной сверхза­даче человека — не на словах, а на деле.

Так же, как действие соотносится со сквозным действием, сквозное действие соотносится со сверхзадачей. Их можно ис­следовать по закону: от частного к общему, и наоборот — об­щим поверять частное. Эти понятия тесно взаимосвязаны.

Приведенные мною фрагменты лекций, краткие формули­ровки, разумеется, не могут дать исчерпывающего представле­ния о теоретических основах первого курса. Реальная лекция-беседа всегда насыщается обилием примеров, развернутых характеристик каждого понятия. Но сейчас мне важно проде­монстрировать читателям общее направление теоретического курса, его практицизм, известный технологизм и конкретность. Любую работу можно изложить кратко, если, конечно, сам до конца ее понял, довести до самой что ни на есть простоты — это и есть настоящая наука. Все исходное должно быть просто. Вспомним Нильса Бора, говорившего, — если человек не по­нимает проблемы, он пишет много формул, а когда поймет, в чем дело, — их останется в лучше случае две. Не размытые раз­мышления «по поводу», но строгие формулы, опирающиеся на богатый практический опыт, — таков принципиальный подход к теории профессии в режиссерской школе Товстоногова.

К примеру, может показаться, что упрощается такое слож­ное, неоднозначное понятие, как «сценическое действие». Из­вестно, что «действие» как научная категория теории театра интенсивно изучается еще с начала XX столетия. В театровед­ческой науке и педагогике сегодня существует множество его определений, взаимоисключающих толкований; в него вклады­вается порою совершенно различный смысл. Поэтому сам пред­мет исследования становится размытым, неопределенным. Вместе с тем, от того, какое содержание в нем заключено, за­висит не только теория вопроса, но и реальная сценическая и педагогическая практика. Поэтому Товстоногов сознательно превращал сложнейшую дефиницию в узко-специальную и эту многоплановую категорию вмещал в конкретную рабочую фор­мулу. Мастера интересовал в данном случае профессионально-технологический аспект сценического действия. Это не значит, что другие аспекты этого феномена не интересны. Ведь техно­логия профессии неотрывна от духовной сущности творческого процесса, от нравственной задачи. Но возможность произволь­ных трактовок всегда губительна для школы.

Режиссерская школа Товстоногова предлагает своим уче­никам отказаться от термина «искусство переживания», заме­нив его «искусством действия». Житейский смысл слова «переживание» порою затмевает суть явления. Апелляция к чув­ству в школе Станиславского не прямая; чувство — искомое, результат верного действенного процесса. Поэтому-то справедливо причислить нашу режиссерскую школу к «искусству дей­ствия».

Каковы же различия между искусством «переживания» и искусством «представления»? Искусство «представления» мож­но назвать искусством изображения, репродуцирования, подра­жания, искусством точнейшего повторения, копирования один раз найденной и утвержденной совершенной формы. А искус­ство «переживания» предполагает рождение действенного про­цесса каждый раз заново, как в первый раз, — это живой театр, импровизационный по своей природе. Он основан на принципе перевоплощения, не подражания, но слияния с образом.

Творческая активность студентов в процессе постижения теории актерского мастерства и режиссуры — важнейшее ус­ловие продуктивности обучения. Она достигается в том числе особым способом построения лекций. Они должны иметь форму бесед, семинарских занятий, в которых доля участия студен­тов весьма значительна. Учитель не преподносит ученикам го­товые формулировки, они рождаются каждый раз как бы за­ново, совместным трудом. Руководитель-творец, руководящий творцами, — эта модель вполне применима к студенческой аудитории в режиссерской школе. Лекции не должны иметь академического характера. Они требуют от студентов высоко­го интеллекта (интеллект — от греческого «интелего» — *выби­раю* между), способности равноправно вступать в беседу с учи­телем. Истина, как известно, рождается из диалога. Она по сути своей не монологична и возникает на пересечении идей участ­ников диалога. Важно оставить право каждому студенту на его слово в беседе, более того, провоцировать спор. Лекции-бесе­ды должны пробуждать в студентах самостоятельный поиск истины, активизировать живую работу ума. Максимализм и ис­кренность суждений, свежесть взглядов на искусство — вот важнейшие качества, создающие особую среду, в которой раз­вивается диалог учителя и его учеников. Каждая лекция — пе­рекрестный разговор, наполненный живыми примерами, широ­кими ассоциациями, увлекательными рассказами. При этом творческая полемика, свободные столкновения мнений долж­ны соседствовать со строгостью оценок, с повышенной тре­бовательностью к культуре мышления студентов, неприми­римостью к проявлениям пассивного, унылого ученичества. Самоуверенность, завышенная самооценка, базирующиеся, как правило, на полукультуре, полуобразовании, на агрессив­ном дилетантизме (свойственным иногда студентам-режиссе­рам), — это обратная сторона медали. Что хуже: пассивность или самоуверенность? Талант педагога способен преодолеть обе эти негативные тенденции. Хорошо, когда беседа рожда­ет множество вопросов у студентов: это свидетельство того, что тема разговора задела за живое и кроме того интересные вопросы позволяют с разных сторон взглянуть на обсуждае­мый предмет.

## Практическое освоение элементов психофизической техники актера

Студенты должны искать ответы не только в беседах с учите­лем, а прежде всего — в собственном опыте, в процессе психо­физического тренинга. Как я уже писала, обучение строится таким образом, что теория не остается чем-то умозрительным, от­влеченным, — она поверяется ежедневной самостоятельной практикой и работой на сценической площадке под руковод­ством педагога.

Таким образом, теоретический курс, выработанный в режис­серской школе, с одной стороны, призван дисциплинировать мышление студентов; с другой, — его отличительные качества: краткость, конкретность и практическая польза — надежная опо­ра при освоении элементов психофизической техники актера.

Выработка практических навыков, как известно, достига­ется длительной и систематической тренировкой, чтобы в ре­зультате артистическая техника была доведена до степени под­сознательной, рефлекторной деятельности. Такая работа в школе Станиславского начинается с так называемого «туалета актера» — это особая форма ежедневного индивидуального и группового тренинга, необходимая как для развития, так и для поддержания художественной техники.

Замечу, что на этапе овладения элементами актерской пси­хофизической техники режиссер все же остается режиссером. Это значит, что на этом этапе (а не только впоследствии, в про­цессе постановки отрывков, спектаклей) самочувствие режис­сера должно сочетать в себе «лед и пламень», свойства Моцарта и Сальери. Режиссерская техника, в частности, в том и состо­ит, чтобы уметь жить с актером одним дыханием, быть в его «шкуре», но при этом не утрачивать способности острого ана­лиза, сохранять зоркость контроля. Поэтому на этом этапе мы строим учебный процесс, не совпадающий буквально с актер­ским. Напротив, важнейшая задача сейчас: с одной стороны, — развивать в студентах непосредственность, живость восприя­тия (взгляд на мир ребенка), с другой стороны, — аналитичес­кую строгость и точность (сознание зрелого человека). Анализ режиссера не должен мешать его непосредственности, непо­средственность — не вступать в конфликт с анализом. Такое сочетание — важнейший принцип освоения режиссерской тех­ники. Ведь, чтобы впоследствии прожить с актером все мель­чайшие психологические ходы и тончайшие переходы, чтобы суметь подсказать актеру верный путь (если он запутался или сбился с пути), режиссер должен обладать гораздо более под­вижной психикой, чем актер, большей волей, выдержкой, по­стоянной творческой готовностью.

Актерская психофизическая техника помогает развитию творческого аппарата режиссера. «Туалет актера», который включен в постоянный тренинг режиссеров первого курса, го­товит творческое самочувствие студентов. Это комплекс уп­ражнений, «воспитывающий» органы чувств, развивающий сен­сорную систему. Именно глаза, уши, осязание, обоняние дают нам материал для творчества. Замечу, что сценическая педаго­гика накопила огромное множество таких упражнений, идущих еще от Станиславского, их не десятки — сотни! С помощью «ту­алета актера», через простые упражнения студенты постепен­но втягиваются в большой тренинг внутренней психотехники актера. Вся методика этого тренинга направлена к тому, чтобы научить не передразнивать, не показывать чувства, а помогать, содействовать процессу подлинного их рождения. Цель тренин­га на этом этапе: освободить, раскрепостить природу творца, приучить к органической работе органы чувств в искусствен­ных условиях публичности, добиться эмоционального осозна­ния основного элемента сценической жизни — «действия».

Итак, — познать себя, свою природу через освоение общих законов актерского мастерства, открыть в себе эти законы, ов­ладеть психотехникой, сделать ее инструментом творчества — вот задачи, которые решают студенты в первую очередь. Они практически обнаруживают, что действенный процесс способен восстановить (в противоестественных сценических условиях) органическую жизнь человека во всей ее полноте. Постижению грамматики действий помогают *упражнения на память физи­ческих действий и ощущений.* Это генеральные упражнения все­го первого курса. По словам Станиславского, упражнения на память физических действий и ощущений — гаммы нашего ис­кусства, необходимы так же, как вокализы — певцам, экзерси­сы — танцовщикам, потому что они тренируют все элементы системы. В этом заключена их сила. Упражнения — путь само­познания. Здесь нельзя ничего показывать, имитировать; необ­ходимо подлинно исследовать явление. Разрушив привычный автоматизм жизни, нужно, к примеру, проанализировать, как ведут себя мышцы человеческого тела, когда холодно или жар­ко; создавая цепь препятствий, «придираясь» к предметам (они, разумеется, воображаемые), — изучить их досконально, во всех подробностях, чтобы заново научиться совершать самые про­стые физические действия. А затем упорным трудом (как говорил Станиславский, с помощью тренинга и муштры!) добиться автоматизма действий с воображаемыми предметами. «Нуж­но трудное сделать легким, легкое — привычным, привычное — красивым, красивое — прекрасным» — так можно описать принцип овладения этим упражнением. Все самое сложное со­здается через самое простое. Овладение простым физическим действием ведет к рождению верного психофизического само­чувствия. Так закладывается фундамент актерской профессии, ведь актер — прежде всего мастер сценического действия. Важ­но отметить, что работа над упражнениями воспитывает так­же волю, трудолюбие студентов. Упражнения на память физи­ческих действий и ощущений не должны иметь ремесленного характера. Творческое воображение играет в них определяю­щую роль. Современные психологи, исследуя таинственные истоки феномена «воображение», объясняют его продуктив­ность в процессе творчества связью сознания с бессознатель­ным: «Воображение скорее результат совместной, а может быть, и конструктивной активности сознания и бессознатель­ного психического, нежели какой-либо из этих способностей человека, отдельно взятой»[[25]](#endnote-26). Вспомним, что система Станис­лавского помогает прокладывать сознательные пути к бессоз­нательному творчеству «волшебницы природы». Упражнения на память физических действий и ощущений, тренирующие, развивающие воображение, — самый продуктивный путь по­стижения законов актерской психотехники.

На основе этих упражнений студенты первого курса дела­ют множество этюдов: сначала одиночные, потом парные, кол­лективные этюды — без слов или с минимумом слов (внима­ние к непрерывной внутренней речи здесь первостепенно). Наконец, позже — этюды на литературной основе. Так в раз­нообразных этюдных пробах ученики обретают практическое осознание неделимости, целостности процесса жизни на сцене. Они видят, что без внимания, мышечной свободы, без сцени­ческого отношения, без веры в предлагаемые обстоятельства и без воображения невозможно действовать на сцене.

*«Воображение» —* к этому элементу системы Станиславс­кого мы постоянно возвращаемся в процессе обучения режис­серов. Часто слова «творческая фантазия» и «воображение» используются как синонимы, но это ошибка. Фантазия — спо­собность к выдумке, к комбинациям, к изобретательству. Во­ображение — способность к творческой переработке, к творческой трансформации жизненного опыта, личного багажа, ас­социаций. Развитие творческой фантазии и воображения — важнейшая задача режиссерской школы. Оно осуществляется, в частности, и на материале этюдов. Этюд выявляет многие свойства дарования студентов: творческое воображение и фан­тазию, знание жизни, наблюдательность, живость зрительной и эмоциональной памяти, юмор, нестандартность мышления. Этюд — атом сценической жизни, в нем заложено все самое важное в учении Станиславского:

1. Действие
2. Внутренняя речь
3. Несколько событий
4. Оценки
5. Конфликт
6. Борьба с обстоятельствами малого круга
7. Сквозное действие

Работая над этюдами, студенты режиссерской школы тре­нируют свое умение событийно-действенно, логично мыслить.

К сожалению, часто логика режиссеров бывает умозритель­ной, абстрактной, оторванной от жизни, от реального их опы­та, или, напротив, — иллюстративной, банальной логикой здра­вого смысла, где дважды два — всегда четыре. Но в искусстве, как известно, дважды два может равняться и восьми, и пятна­дцати, и двадцати трем! Режиссеру необходимо разрушать шаб­лоны, штампы мышления. Искусство познает жизнь в логике закономерных неожиданностей. В этой формуле важно каждое слово. Неожиданное и закономерное сочетание вымысла и правды всегда увлекает. Однако любая неожиданность, даже эксцентрика сценического мышления, обязана служить выяв­лению глубины жизненных процессов, потаенной сущности, особой Правды.

Во время работы над этюдами большое значение придает­ся воспитанию в режиссерах чувства юмора. Юмор, как прави­ло, неожидан. Чувство юмора предполагает способность сту­дентов к ассоциативному мышлению, склонность к богатым, разнообразным сопоставлениям. Эти качества, столь необходи­мые режиссеру, ученики должны тренировать постоянно.

Я не имею возможности описывать различные упражнения тренинга и этюдные ситуации, потому что для этого потребо­валось бы написать отдельную книгу. И все же считаю целесообразным перечислить некоторые задания, выполняемые ре­жиссерами в работе над этюдами, те, что я чаще всего исполь­зую в своей педагогической практике, поскольку, на мой взгляд, они наиболее плодотворны.

Темы одиночных этюдов на органическое молчание:

* Первый раз в жизни.
* Находка.
* Музыкальный момент.
* Пропажа.
* Совершенно невероятное событие.
* Ожидание.
* На чердаке.
* На крыше дома.
* Этюды «на оправдание» (вещи, нескольких слов, звука, планировки, «чуда»).
* Этюды на смену темпо-ритма.
* Этюды на свободную тему.

Темы парных этюдов на взаимодействие «Молча вдвоем»:

* Знакомство.
* Прощание.
* Подарок.
* Предательство.
* На охоте.
* Примирение.
* Обман.
* На рыбалке.
* Реванш.
* Встреча.
* Наказание.
* Свидание.
* Розыгрыш.
* Расплата.
* Открытие.
* Искуситель.

Коллективные этюды-импровизации:

* Ремонт.
* Подготовка к празднику.
* Этюды на переходы (опасные места, через препятствия).

Этюды на смену обстоятельств, определяющих физиче­ское самочувствие (темнота, холод, жара, дождь, пожар, снежная пурга, наводнение, голод, жажда, боль).

## Практический тренинг: сценическая характерность и «зерно» образа

Наряду с этюдами, в основе которых — упражнения на память физических действий и ощущений, в этот период студенты ра­ботают над упражнениями и этюдами, обращенными к проб­лемам характерности, поиска «зерна» образа. Это серия очень увлекательных упражнений, их любят все студенты и делают всегда радостно, весело, с юмором, изобретательностью. Это игра, основанная на ярком и смелом воображении. Студенты пытаются постигнуть «душу» вещи, животного, растения, пти­цы, игрушки, куклы, рыбы, ребенка или старика. Здесь вопро­сы формы, внешней, физической техники, жизни тела актера — имеют первостепенное значение. Но не только точная форма важна в этих заданиях. Проблема поисков «зерна» образа — очень глубока, она связана в первую очередь с природой пере­воплощения, с жанром произведения. Сейчас же студенты де­лают только первые шаги в этом направлении. Что такое «зер­но»? Это глубинная сущность человека, проявляющаяся в способе его мышления, поведении, в его восприятии мира. Как из зерна пшеницы может вырасти только пшеница, а из желу­дя — только дуб (но никогда — пшеница), так и из определен­ного «зерна» родится особый человек, наделенный присущи­ми только ему физическими данными (горбатый, с большим носом, с грубым или нежным голосом) и с особой психикой (флегматик или холерик, злой, коварный, или добрый, наи­вный, как ребенок). Однако найти «зерно» человека — очень трудно (это студенты будут делать на 3-м и 4-м курсах). Легче изучить и проще найти, то есть «влезть в шкуру» собаки или кошки, за которыми мы можем наблюдать дома... С детской наивностью надо поверить в то, что ты, к примеру, кукла. Но одной веры мало. Сначала надо точно понять «анатомию» кук­лы: где расположены ее шарниры, связки, скрепления, какой механизм отвечает за голос куклы и т. д. Из какого материала она сделана: резиновая, гуттаперчевая или тряпичная... Тогда пластика куклы угадывается легко, и человеческие движения нужно только подладить к тем, какие может делать кукла. Если собственный физический аппарат актера хорошо натренирован, такая задача выполняется достаточно быстро. Однако этого тоже мало. Необходимо нафантазировать «зерно» куклы, зало­женное в нее кукольным мастером. И вслед за этим передать всю глубину и тонкость психологических оттенков, содержа­щихся в этом «зерне». Допустим, кукла «Тролль». Какой он? Озлобленный, дикий, циничный, старый, уродливый тролль, считающий себя красивее всех? Или это, по традиции, прези­раемый, всеми покинутый и одинокий молоденький тролль, влюбленный в красавицу, стыдящийся своего уродства? Надо найти ответы на многие вопросы. Подобный описанному мною путь должен пройти студент, выполняя любое из заданий на эту тему.

Приведу примеры таких заданий: «Люди-вещи», «Магазин игрушек», «Скотный двор» (домашние животные и птицы), «Зоопарк» (дикие животные), «Из жизни растений», «Птичий базар» (дикие птицы), «Обитатели моря» (рыбы и морские жи­вотные), «Наш цирк».

Когда студенты освоят эти задания, можно дать более слож­ные, вплотную приближающиеся к проблеме характерности:

* Дети: На детской площадке. Знакомство. Находка. Ссора. Новая игра. Предательство.
* Старики: В доме для престарелых. В кафе. Встреча. Несчастный случай. В парке. Свидание.
* «Человечки»: Бомжи; пьяные; наркоманы; слепые; люди разных профессий: спортсмены, военные, ювелиры, часовщики, клоуны, официанты и другие.

Все эти задания выполняются вначале как «зарисовки», «эскизы». Наблюдательность и творческое воображение, чув­ство формы здесь играют ведущую роль. Потом можно осуществлять переход к этюдам — одиночным, парным и коллектив­ным импровизациям на эти темы.

## Основы словесного взаимодействия

Завершается освоение основ актерского мастерства на первом курсе этюдами на литературной основе. В парных этюдах без слов студенты-режиссеры уже вплотную сталкиваются с зако­нами сценического взаимодействия, общения. На этом этапе «зоны молчания», наполненные напряженной мыслью, а зна­чит внутренней речью и видениями, составляют суть этюда. Этот опыт ученики должны взять с собой, когда встретятся с текстом. Именно в «зонах молчания» рождается текст. И то, как и почему он рождается, всегда важнее самого текста.

*Диалоги.* Они практически устанавливают взаимосвязь словесного, мыслительного и физического действия. Самым важным в режиссерской мастерской становится поиск остроконфликтной событийной ситуации. В этот период ученики на материале современной прозы импровизационно исследуют де­сятки этюдных ситуаций. Любой этюд — цепь непрерывных конфликтов, поединков, в нем необходимо почувствовать дей­ственность столкновений.

Важно подчеркнуть, что первая встреча с текстом осуще­ствляется не на материале пьесы, но студенты работают над со­временной прозой. Это не случайно. Здесь поступки персона­жей чаще всего подробно мотивированы и объяснены автором, выразительно и подробно очерчены многие обстоятельства — это, разумеется, облегчает работу над тестом. Хорошо, если сту­денты выбирают ситуации, близкие себе, собственному жизнен­ному опыту, — тогда они быстрее найдут живой отклик в сво­ей душе и сознании.

В процессе этих этюдных импровизаций студенты учатся: понимать и вскрывать суть события; непрерывно и активно оценивать обстоятельства (слово — это тоже обстоятельство малого круга); разнообразно и продуктивно идти к цели (в том числе с помощью слова); вести и выстраивать непрерывную внутреннюю речь; сближать опыт персонажа со своим собственным; выстраивать обоснованную логику и последователь­ность поступков; наконец, главное — использовать слово как инструмент сценической борьбы, как способ передачи партнеру своих видений (то есть адресовать слова не «уху» партне­ра, а его «глазам»). Главный объект на сценической площад­ке — твой партнер. В нем источник, начало и венец Правды. С ним должна быть установлена подлинная, безупречная связь. Твое поведение целиком зависит от партнера: усиление или ос­лабление действенной энергии, изменение пристройки и при­способлений, активность в поиске живого контакта, в разгады­вании истинных причин, мотивов поступков, фактов.

Я считаю необходимым подробнее остановиться на целях и задачах, которые помогают решить этюдный тренинг, поскольку он используется нами многократно на протяжении всего процесса обучения режиссеров. Этюд, в разных формах, яв­ляется основным методическим средством работы актера над собой (тренировочные этюды) и важнейшим репетиционным приемом работы над ролью (этюды, помогающие углубить и обогатить этюдную разведку методом физических действий). По существу, этюд связан со всеми этапами режиссерской шко­лы. Конечно, этюд только звено в сложном воспитательном и творческом процессе, но наисущественнейшее, так как он по­могает и в саморазвитии актера, и учит работать над ролью, и, наконец, через него строится спектакль. Этюд — это небольшой отрезок сценической жизни, это событийный эпизод, имеющий начало, развитие и некий финал. Происшествие в этюде может быть незначительным или грандиозным, но оно всегда присут­ствует в нем. Происшествие, содержащееся в этюде, должно выражать определенный смысл. Главное же в этюде — движе­ние, развитие.

Замечу кратко, что в работе над спектаклем по методу дей­ственного анализа — этюд становится главным инструментом анализа и синтеза (но об этом — в следующей главе). Этюд по­могает нам познать автора, поэтому так важна его роль в по­иске уникального жанра произведения (эта тема будет рассмот­рена в главе «Жанр спектакля и инсценизация прозы»).

Принципы словесного взаимодействия в этюде сохраняют­ся во всех случаях его применения. Оттолкнувшись от авторс­кого текста и пройдя ряд этапов работы над ролью, актер сно­ва возвращается к слову, которое становится ему необходимым. Процесс освоения текста, превращение авторских слов в свои собственные происходит постепенно. Определяя границы со­бытия, его действенное содержание, отбирая обстоятельства, осмысляя суть оценки, студенты таким образом подготавлива­ют почву для произнесения текста автора. Пока этот текст не родится у актера органически, он использует в этюдах словес­ную импровизацию на ту же тему. Студенты часто задают воп­рос: когда, в какой момент актер должен перейти от импрови­зационного к фиксированному авторскому тексту? Станислав­ский отвечал так: когда слова автора ему станут необходимы для действия, когда он сможет произносить их как свои соб­ственные, а не от лица воображаемой роли. Когда слова авто­ра родятся в душе актера, а не будут слетать только с его язы­ка. Точного графика здесь быть не может, как в любом творчестве. Самая большая опасность в работе над текстом — меха­ническое его заучивание, поиск выразительных интонаций, рас­крашивание слов. Актер должен воздействовать словом на партнера во имя определенной цели, в конкретных обстоятель­ствах, — тогда и родится верная интонация. Она не будет фаль­шивой, если слово тесно связано с физической жизнью, с жиз­нью тела актера. По ходу овладения логикой действия актер начинает произносить те слова, которые ему органически не­обходимы для общения с партнером. Вместе с уточнением дей­ствия уточняется ход его мыслей. Так, продолжая пользовать­ся частично своими словами, частично авторскими, актер по­степенно все более приближается к авторской логике мыслей. Острота и конкретность видений и внутренней речи, напряжен­ность конфликта в диалоге также помогают рождению ярких и образных, неожиданных, импровизационных интонаций вза­мен формальных речевых штампов. Наступит момент, когда актер почувствует потребность именно в слове автора, потому что это слово, конечно, точнее, богаче, сильнее, наконец, талан­тливее тех, что импровизировал актер. Диалог — не говорение слов по очереди с выразительными интонациями, но это — борьба, в том числе и словесная, в которой часто подтекст иг­рает более важную роль, чем текст.

Замечу, что другая сторона речевой выразительности свя­зана с постоянным тренингом техники речи (голос, дыхание, дикция). Только высокий уровень техники сценической речи позволит выразить тончайшие нюансы «жизни человеческого духа», обеспечить продуктивность словесного действия.

Развитие техники сценической речи создает надежную опо­ру для словесного действия, также как различные формы пла­стического тренинга помогают сделать тело актера «говорящим», «думающим», способным осуществлять физическое дей­ствие любой сложности.

## Развитие визуально-пластического, композиционного мышления режиссеров

Последнее направление программы первого курса, как уже ска­зано, — развитие визуально-пластического, композиционного мышления режиссеров. Тренинг в этом направлении начина­ется с самых первых дней обучения и не должен завершаться никогда. Театр — это зрелище, которое призван формировать именно режиссер. Он должен уметь создавать целостные композиции, пластические формы, насыщенные психологией ми­зансцены. Мизансцена — язык режиссера. Мизансцена — смысл события, выраженный в пространстве и времени. Найти точное пластическое, физическое, зрелищное выражение смыс­ла — вот одна из задач режиссера. Как обучать этому языку сту­дентов? Очевидно, что способность режиссера мыслить плас­тическими образами поддается тренировке, развитию. Важно с первых шагов применять те приемы, упражнения, которые выявляли бы в студентах эту способность, давали возмож­ность педагогам контролировать ее развитие.

Приведу некоторые примеры такого ежедневного режис­серского тренинга:

* Используя, по собственному выбору, пространство, свет, сценографические детали, реквизит, человеческие фигуры, цвет, — студенты делают композиции, ищут сценический эквивалент следующим темам: Свидание, Праздник, Ремонт, Бунт, Расстрел, Свадьба, Обыск, Похороны.
* Сценические композиции без человеческих фигур, но с использованием музыки, звуков на темы: Времена года (осень, зима, лето, весна); Одиночество; Рассвет; Ностальгия; Апокалипсис; Любовь.
* Режиссеры выбирают любое краткое изречение — афоризм, лозунг, девиз, которые представляются им актуальными, — и находят им зрелищное выражение в любой форме, в любом жанре.
* Композиции по мотивам картин известных живописцев (по выбору студентов).
* Построение «скульптурных» композиций на заданную тему.
* Педагог предлагает одну или несколько деталей, которые должны стать эмоциональным центром композиции: например, лестница; большое полотнище шелка (белое, черное, иного цвета); длинный корабельный канат; модуль в форме треугольника или куба; стул (один или несколько); свадебная фата; несколько пар разнообразной обуви и т. д. — студент строит композицию с использованием любых выразительных средств (формирует пространство, свет, звук, человеческие фигуры) на тему по собственному выбору.

• Педагог предлагает какое-то конкретное пространство в учебной аудитории (угол, окно, потолок, часть стены, окружность или треугольник на полу) — студент должен «вписать» в это пространство любую композицию на тему по собственному выбору.

Все эти и множество других упражнений визуального тре­нинга, используемых на первом курсе, мы называем задания­ми в форме «зачинов». «Зачин» — это сквозное упражнение всех лет обучения. Структура «зачина» зрелищна, но она прин­ципиально отличается от событийного зрелища, связанного с мизансценой. Зачин не событиен. С помощью различных средств сценической выразительности он призван передать только некое эмоциональное содержание зрелища. На первом курсе он может быть игрой, с которой начинается каждый урок. Например, игрой, где в театральную форму облекается еже­дневный актерский тренинг. Музыкальность, смелость, яркость сценической формы, эмоциональность содержания — вот ос­новные требования к игровым «зачинам» первого курса. Зада­чи «зачина» год от года усложняются. Но об этом — в следую­щих главах.

Завершая рассказ о программе первого года обучения, хочу отметить, что по заданию педагога в течение этого времени ре­жиссеры постоянно ведут творческие дневники, где анализируют увиденные спектакли, фильмы, размышляют о книгах, ко­торые читают, о музыке, рассказывают о своих впечатлениях от посещений выставок, музеев. Любые яркие жизненные события, обогащающие их творческие копилки; уроки, различные события, происходящие в театральной школе, те, что наполня­ют их художественный багаж, расширяют профессиональный опыт, — все это находит отражение в творческих дневниках, которые могут быть написаны в любой форме. Дневник — это серьезная, ответственная работа, требующая духовных и аналитических усилий от студента. Руководитель курса периоди­чески знакомится с записями в дневнике и делает их предме­том индивидуальной беседы со студентами.

Кроме того дважды в течение года (по окончании осенне­го и весеннего семестров) студенты-режиссеры пишут рефера­ты, в которых подводят итоги каждого этапа обучения. Что из освоенного материала кажется им принципиально важным, особенно ценным, какие проблемы вызывают сомнения, что ос­талось не понятным, чем они не удовлетворены, чего они не приняли, к каким темам хотели бы вновь вернуться? Эти и многие другие вопросы находят отражение в их заключитель­ных курсовых работах. Эти итоговые записки нужны и учени­ку и учителю. Они помогают исправлять допущенные ошибки, корректировать дальнейшее направление учебного процесса, а значит — увереннее двигаться вперед.

# МЕТОД ДЕЙСТВЕННОГО АНАЛИЗА – ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ ИНСТРУМЕНТ РЕЖИССЕРА

В программе второго курса обучения режиссеров — освоение метода действенного анализа пьесы и роли — вершины режис­серского учения Станиславского. Этот метод — главный про­фессиональный стержень школы Товстоногова, он неотрывен от первой части системы Станиславского, от законов актерс­кой психотехники.

Содержание второго курса строится по следующим направ­лениям:

I Теоретическое постижение метода действенного анализа.

Темы лекций.

1. Первый этап метода действенного анализа — режиссер наедине с пьесой, «разведка пьесы умом»; параметры метода и их системная взаимосвязь.
2. Второй этап — метод физических действий как инструмент метода действенного анализа, «разведка пьесы телом»; физическое действие как часть триединого действенного процесса (мыслительное, словесное, физическое действие); мизансцена — язык режиссера; сценическая композиция и мизансцена.
3. Метод действенного анализа — метод анализа и синтеза.

II Практическое применение метода действенного анализа и метода физических действий:

1. Анализ нескольких пьес — одноактных и многоактных;
2. Анализ пьес (современного и классического репертуара), отрывки из которых делают режиссеры;
3. Событийно-действенный анализ отрывков, над которыми работают режиссеры;
4. Совместная работа режиссеров со студентами-актерами над отрывками, сначала из современных, потом из классических пьес (диалоги — этюдные импровизации).

III Работа над «зачинами» на основе стихов и песен.

## Теоретическое постижение метода действенного анализа

Итак, метод действенного анализа пьесы и роли. Расскажу не­много об истории вопроса в надежде, что заинтересованный чи­татель захочет познакомиться в дальнейшем с этим методом в иных трактовках, поскольку в моей книге представлена толь­ко одна версия.

Метод действенного анализа наиболее полно отражен в публикациях М.О. Кнебель и Г.А. Товстоногова. Интересные исследования в этой области осуществлены также А.М. Поламишевым.

Кнебель, ученица Станиславского и Немировича-Данчен­ко, писала, что начало открытия нового закона анализа пьесы, по ее мнению, можно отнести к 1905 году, к периоду работы в театральной студии на Поварской, когда мастер «впервые пред­ложил анализировать пьесу этюдным путем... И только в 1935 году Станиславский с новой, удесятеренной силой убежден­ности стал проповедовать идею анализа пьесы в действии»[[26]](#endnote-27). Кнебель отмечала, что, к сожалению, в трудах Станиславского «...нет специальной главы с описанием этого открытия»[[27]](#endnote-28). (Подчеркну, что наиболее значительными являются подгото­вительные материалы Станиславского к его неосуществленной книге «Работа актера над ролью», где ставятся проблемы ра­боты над пьесой и ролью.) Вероятно, только скромность Кне­бель, этого талантливого педагога, режиссера и ученого, не по­зволила сказать, что именно ей принадлежит заслуга — на основе незавершенных трудов, отдельных статей, высказыва­ний по этому вопросу, практических занятий в оперно-драматической студии в последние годы жизни Станиславского — впервые описать и теоретически осмыслить суть открытия сво­его учителя. Ведь сам термин «метод действенного анализа пьесы и роли» введен в нашу науку Кнебель. Этот метод на­шел широкое применение в сценической педагогике Москвы.

В ГИТИСе — главным образом усилиями Кнебель, в вахтан­говской школе — в работах Поламишева. В рамках этой книги нет возможности проанализировать каждую из существующих точек зрения на проблему, определить сферы соприкосновения, единства взглядов, исследовать суть расхождений. Мой рас­сказ — о режиссерской школе Товстоногова.

Метод действенного анализа — *способ перевода образов одного вида искусства —* литературы, драматургии — *в другой, пе­ревод на язык сценического творчества.* В этом его принципи­альное отличие от литературоведческого анализа.

Конкретно-исторический анализ произведения здесь нео­трывен от духовно-нравственных проблем. Поэтому фундамен­тальным понятием метода является *сверхзадача* — то есть идея произведения, обращенная в сегодняшнее время, то, во имя чего ставится сегодня спектакль. Постижению сверхзадачи по­могает проникновение в *сверх-сверхзадачу автора,* в его мировоззрение.

Путь воплощения сверхзадачи — *сквозное действие* — *это та реальная, конкретная борьба, происходящая на глазах зри­телей,* в результате которой утверждается сверхзадача.

Двуединый процесс, лежащий в основе методики так назы­ваемой «разведки умом» и «разведки телом», — опирается на способность художников театра событийно воспринимать дей­ствительность. На этапе «разведки умом» у режиссера форми­руется представление о том, как будет развиваться спектакль, — *от исходного события, через основное, центральное, финаль­ное* — *к главному событию. Событийное развитие — важнейшая часть режиссерского замысла.* Событие — основная структур­ная единица сценической жизни, неделимый атом действенного процесса. Отобранная режиссером на этапе «разведка умом» цепь событий — путь к постановочному решению спектакля.

Станиславский предлагал выявить в анализе наиболее важ­ные события, которые определяют процесс движения спектак­ля. Товстоногов считал, что пьеса в своем развитии опирается на пять таких событий:

1. *Исходное событие —* своеобразный эмоциональный «зачин» спектакля, его камертон, оно начинается за пределами спек­такля и заканчивается на глазах зрителя; оно фокусирует, отражает в себе (как капля воды — океан) исходное пред­лагаемое обстоятельство, зарождаясь в его недрах.
2. *Основное событие —* здесь начинается борьба по сквозному действию, вступает в силу ведущее предлагаемое обстоятельство пьесы.
3. *Центральное событие —* это в спектакле высший пик борьбы по сквозному действию.
4. *В финальном событии —* кончается борьба по сквозному действию, исчерпывается ведущее предлагаемое обстоятельство.
5. *Главное событие —* самое последнее событие спектакля, заключающее «зерно» сверхзадачи; в нем как бы «просветляется» идея произведения; здесь решается судьба исходного предлагаемого обстоятельства — мы узнаем, что стало с ним, изменилось ли оно или осталось прежним.

Важнейший этап рождения режиссерского замысла — *опре­деление исходного предлагаемого обстоятельства,* той среды, неизменной на протяжении всего развития пьесы (вобравшей в себя авторскую боль), которая «беременна» проблемой про­изведения.

Не менее существенно выявление *главного конфликта:* он носит всегда нравственный характер, представляет собою про­цесс рождения, становления или падения, деградации личности.

Все названные здесь параметры метода *взаимосвязаны, нео­трывны друг от друга,* это обеспечивает целостность анализу. В процессе рождения спектакля они являются компасом, вер­но ориентирующим его создателей.

Метод действенного анализа предполагает *совместный импровизационный анализ* события и действия в нем, осуществ­ляемый актерами под руководством режиссера, — это так называемая «разведка телом». Эта часть метода называется *ме­тодом физических действий.*

Следует отметить, что название «разведка умом» — услов­но, поскольку оно не отражает всей полноты процесса, — не только логического, рационального, но в первую очередь эмоционального, чувственного постижения материала режиссером; точно также, говоря о «разведке телом», мы должны помнить, что анализ осуществляется всем психофизическим аппаратом актера — не только телом, но и умом, всем сердцем и душой художника.

Импровизационный поиск осуществляется при активном взаимодействии режиссера и актеров. Создать в репетиционном классе особую среду, атмосферу общего поиска уникальных средств выражения авторской стилистики — значит напра­вить импровизацию в нужное русло. Этот процесс требует высокого режиссерского искусства. Подлинный смысл этюдного способа репетиций — анализ произведения, осуществленный в действии. Участие режиссера в процессе импровизации мно­гозначно. Определив событие и действие в нем, отобрав пред­лагаемые обстоятельства, постановщик спектакля должен быть чуток к тому, верный ли камертон задан импровизационному поиску, угаданы ли природа чувств и способ существования в спектакле; режиссер корректирует и направляет поиск. Инту­итивное проникновение в художественную ткань произведе­ния, творческое вдохновение играют важную роль в импрови­зационном поиске. Однако вдохновение и интуиция требуют конкретной пищи, она-то и добывается совместным трудом режиссера и актера в процессе репетиции.

Творческая и нравственная сила метода действенного анализа, синтезирующего анализ и воплощение, заключающаяся в естественности и органичности процесса разведки, проб и ошибок, свободного (тут имеется в виду и внешняя, и внутрен­няя, в широком смысле слова — свобода) творческого поиска, последовательно, постепенно постигается студентами в течение всего обучения.

Необходимо тренировать в себе умение в сложном увидеть простое, а в простом — сложное; любое явление жизни, проис­ходящее с вами, вокруг вас, адаптировать, переводить на язык действия, обнаруживать в нем событие, конфликт.

Метод физических действий способствует созданию цепи физических действий, которые взрывают конфликт, раскрыва­ют его смысл, объясняют глубину взаимоотношений персона­жей.

Событийная структура пьесы — главный стержень метода действенного анализа. Поскольку событие имеет как объектив­ный, так и субъективный характер, то именно сюжет, основан­ный на индивидуальной точке зрения художника, приближает к сверхзадаче пьесы, сквозному действию, пониманию ее основ­ного конфликта, исходного и ведущего предлагаемых обстоя­тельств.

В плане-конспекте «Работы над ролью», написанном Ста­ниславским незадолго до смерти[[28]](#endnote-29), автор предлагает наметить временную, *черновую сверхзадачу,* начать прощупывать линию сквозного действия и для этого производить деление пьесы на самые большие события. Предполагаемая сверхзадача станови­лась своеобразным компасом, даже если она не сформулирована, но только *намечена* и живет лишь в *предощущениях* ре­жиссера. Эта принципиальная позиция Станиславского, конеч­но, должна учитываться в работе над планом «штурма» пьесы и роли.

Подчеркнем ключевую роль события в методе. Интересна этимология слова «событие». Товстоногову было близко тол­кование В. И. Даля — «со-бытийность кого-то с кем-то». Мастер подчеркивал, что жизнь человеческая событийна по сво­ей структуре, событийна и структура сценической жизни. Только сценическая жизнь всегда протекает в условиях обо­стрения предлагаемых обстоятельств, поэтому в пьесе событие, общее, совместное бытие людей конфликтно — таков за­кон драмы. Любое событие — это конфликт, то есть конфлик­тный действенный факт (как называл его Станиславский). Действие — это борьба. Очень важно, что событие — действен­ный, конфликтный факт, происходящий «здесь, сейчас, на моих глазах», то есть события реально происходят в пьесе, а не за ее пределами.

Только предлагаемые обстоятельства большого круга мо­гут быть за рамками пьесы. Именно чтобы разобраться в «во­рохе» предлагаемых обстоятельств, как я уже писала, мы разделяем их на обстоятельства: *малого круга (событие, действие), среднего круга (сквозное действие)* и *большого круга (сверхза­дача).* Каждому кругу предлагаемых обстоятельств соответствует определенная цель и действие.

Кроме того, анализируя пьесу, мы должны определить:

1. *Ведущее предлагаемое обстоятельство события —* то обстоятельство малого круга, которое определяет борьбу в событии (ведь в событии — сумма разнообразных обстоятельств малого круга), поэтому иногда можно называть событие по ведущему предлагаемому обстоятельству.
2. *Ведущее предлагаемое обстоятельство* пьесы — оно определяет борьбу по сквозному действию пьесы.
3. *Исходное предлагаемое обстоятельство* пьесы — та среда, в которой сосредоточена проблема пьесы, авторская боль; мы постигаем его в процессе развития пьесы. Исходное и ведущее предлагаемые обстоятельства пьесы часто кон­фликтны по отношению друг к другу, но отнюдь не всегда.

Следует помнить, что далеко не все пьесы начинаются с от­крытого столкновения и явного действенного факта. Неспеш­ность разворачивания действия, подспудность конфликта, отсутствие яркого события в начале характерны для многих пьес. Порою конфликт не обнажен, он бывает скрыт, но это не ли­шает события конфликтности содержания. Необходимо толь­ко разгадать, почему автору нужно иметь такое исходное собы­тие. Может быть, в кажущемся стоячем болоте скуки, однооб­разия жизни, отраженной в исходном событии, уже таятся, закипают страсти, и режиссер должен только их разглядеть? Самое обыденное, кажущееся статичным событие, насыщено острейшей борьбой, хотя внешне эта борьба может быть едва выражена. Возьмем, к примеру, «Горячее сердце» А. Н. Остро­вского. Для Курослепова, пробудившегося ото сна в десятом часу вечера (!) — (не мудрено, что ему спросонья конец света привиделся), — встать с крыльца, да пойти посмотреть, запер­ты ли на ночь ворота в доме, — пытка каторжная! А ведь не доверяет он дворнику Силану — по его недосмотру две тыся­чи рублей из-под самого носа хозяина (под подушкой были!) украли. Тут разворачивается борьба острейшая; но так и не удается Курослепову преодолеть свою сонную одурь — он дол­го зевает, потом грозит дворнику, да в дом уходит. Конечно, та­кое событие внешне выглядит совершенно статичным, но острота конфликта от этого не утрачивается.

Не всякое событие пьесы является частью сквозного дей­ствия пьесы. Сквозное действие начинается только в основном событии и заканчивается в финальном. При этом события пье­сы — от исходного до основного и от финального до главно­го — не теряют своей конфликтной природы.

В главном событии пьесы просветляется ее сверхзадача, ре­шается судьба исходного предлагаемого обстоятельства и обя­зательно — это самое последнее событие пьесы.

Товстоногов сравнивал предложенные им параметры ме­тода действенного анализа с параллелями и меридианами, пе­ресечение которых дает возможность найти искомую географическую точку на карте. Знание только одних параметров и невнимание к другим не приведут к успеху — нужно, чтобы они «пересекались».

Проследим, как связаны различные понятия метода.

Сквозное действие — путь воплощения сверхзадачи, та ре­альная, конкретная борьба, в результате которой утверждается сверхзадача. Оно начинается в основном событии одновремен­но с появлением ведущего предлагаемого обстоятельства пье­сы — это обстоятельство и будет определять всю борьбу по сквоз­ному действию. Высшего пика эта борьба достигнет в центральном событии. Закончится она — в финальном, здесь будет исчерпано и ведущее предлагаемое обстоятельство пьесы. Исход­ное предлагаемое обстоятельство, неизменное на протяжении всей пьесы, связано с исходным событием — в исходном собы­тии отражено исходное предлагаемое обстоятельство; в главном событии решается судьба исходного предлагаемого обстоятель­ства (мы узнаем, что с ним стало, изменилось ли оно, или оста­лось прежним, «победило» или «потерпело поражение»). В глав­ном событии также просветляется сверхзадача пьесы.

Как видим, здесь нет *ни одного понятия метода, оторван­ного от целого, не имеющего множества прочных связей с дру­гими параметрами.* Именно это и представляется мне наиболее сильной стороной разработанной Товстоноговым методики.

Верно разгаданный режиссером хотя бы один из парамет­ров поможет совершить открытие новых тайн пьесы — ведь все параметры связаны между собою. И наоборот, — одна ошибка способна разрушить всю систему размышлений, точнее ска­зать, — наглядно обнаружить, что системы-то анализа нет! Есть отдельные, не связанные между собою догадки о пьесе, а не це­лостный ее анализ.

## Практическое применение метода действенного анализа и метода физических действий

Начать «штурм пьесы» можно с определения проблемы, что позволит вплотную подойти к смыслу произведения, к сверх­задаче, ведь проблема связана с нравственным содержанием пьесы. Подлинная идея в произведении всегда спрятана, на по­верхности же лежит моральное правило, догма. Современному взгляду на смысл, идею произведения часто мешает вульгарный социологизм, обедняющий мышление студентов.

Идея, повернутая, обращенная в сегодняшний день, содер­жащая современную боль, проблему, волнующую зал, — *это и есть сверхзадача пьесы.* Постижению сверхзадачи пьесы помогает верное представление о сверх-сверхзадаче автора. Режис­сер должен погрузиться в творчество драматурга, чтобы при­близиться к пониманию его сверх-сверхзадачи, которая явля­ется своеобразным компасом в процессе анализа пьесы.

Зарождению режиссерского замысла способствует созда­ние «романа жизни». Товстоногов советовал ученикам переве­сти драматургию сначала в область литературы — читать пье­су как эпическое произведение, воссоздав непрерывный поток жизни героев. При этом любое нафантазированное режиссером предположение должно иметь пусть самые косвенные, но убедительные доказательства в пьесе. На этом этапе совершенно не важен жанр произведения. Следует идти от жизни, стре­миться быть объективным, вооружиться собственным опытом, знаниями, разнообразным материалом, чтобы создать так на­зываемый «кинематографический роман жизни». Он важен для понимания меры авторского вымысла, меры «искажения» дей­ствительности, ее преображения, и для создания на этом осно­вании впоследствии «стилистического романа жизни».

Чтобы дать пищу своему воображению, необходимо не только подробно, тщательно изучить пьесу, недостаточно хо­рошо знать и все творчество автора, надо еще знать историчес­кий, изобразительный, этнографический материал, привлечь специальную литературу, касающуюся автора и его произведе­ния. Словом, создание «романа жизни» — это объективное собирание самого широкого круга предлагаемых обстоятельств. Мастер приводил студентам такую аналогию: на аэродромах взлетная и посадочные полосы для самолетов всегда делаются очень длинными и широкими (куда больших размеров, чем это требуется), — чтобы избежать риска, обеспечить гарантию ус­пешного взлета и посадки; так и разнообразная информация «романа жизни» должна помочь сначала «взлететь», воспарить к режиссерскому замыслу, а потом, на этапе сценической реа­лизации этого замысла, — обеспечить надежную «посадку».

«Роман жизни» помогает в определении большого и сред­него круга предлагаемых обстоятельств, исходного и ведуще­го предлагаемых обстоятельств, помогает понять конфликт. Так, погружаясь в предлагаемые обстоятельства, будоража во­ображение, свою творческую интуицию, режиссер приблизит­ся к постижению сверхзадачи и сквозного действия (а значит и его развития — от основного, через центральное к финаль­ному событию). И, наконец, зная исходное предлагаемое обстоятельство и сверхзадачу пьесы, — сумеет определить и главное событие.

Какой из параметров метода будет разгадан первым? Это не имеет принципиального значения. Начать можно с любого, с того, который кажется наиболее очевидным. Важно только в результате «воспарить», как говорил Товстоногов, к сверхза­даче пьесы. Если предположительная догадка о сверхзадаче была верна, то, утвердившись в ней через анализ всех парамет­ров пьесы, режиссер может обрести творческие крылья. А если в результате анализа открылась, как манящая тайна, иная сверх­задача, не та, что предчувствовалась в начале, то такое откры­тие, одухотворив режиссера, придаст новую энергию поиску.

Метод действенного анализа расширяет, обогащает взгляд на пьесу. Метод требует активной работы творческой мысли. При этом следует помнить, что самый совершенный режиссерский прием, если он не согрет сиюминутным творчеством, ин­туицией художника, — может стать мертвым ремеслом, не спо­собным оплодотворить процесс создания спектакля. Поэтому на этапе интеллектуального анализа пьесы необходимо вклю­чить всю свою эмоциональную природу, дать простор творчес­кой интуиции. Профессия режиссера, как я уже писала, пото­му и сложна, что она, как никакая другая, требует совмещения явлений противоположных: эмоциональной непосредственно­сти ребенка с мудростью старика; критического отбора, точно­сти и конкретности — с увлеченностью радостного, интуитив­ного, свободного поиска. Если в процессе анализа пьесы режис­сер не соединит в себе качества Моцарта и Сальери, то анализ не будет полноценным.

Обычно студенты второго курса начинают с анализа одно­актной драматургии. Это и понятно: ее событийное построение легче анализировать, чем в многоактной пьесе. Обучение происходит всегда на высоких классических образцах русской и зарубежной драматургии. Жанры, стилистика — самые разно­образные. Это доказывает, что методу действенного анализа подвластна любая авторская природа.

В словесных знаках драматург зашифровал тайну пьесы. Словесный текст — это ведь не вся пьеса. На занятиях в режис­серской мастерской метод помогает студентам проникнуть в то, что стоит за словами.

Приведу несколько примеров такого анализа.

*А. Вампилов «Провинциальные анекдоты». Анекдот второй «Двадцать минут с ангелом».* Своей пьесе, названной траги­комическим представлением, Вампилов предпослал эпиграф: «Кто что ни говори, а подобные происшествия бывают на све­те — редко, но бывают». Н. В. Гоголь.

Товстоногов обращает внимание студентов на своеобраз­ное сходство любого драматургического построения с... хими­ческой реакцией: известно, что для возникновения химического процесса (разложения, окисления или полимеризации) требу­ются вещества с определенным химическим составом, особым строением; так и в художественном произведении автору необходимо отобрать такие исходное и ведущее предлагаемые обстоятельства, чтобы с появлением ведущего предлагаемого обстоятельства (в основном событии) пьеса взорвалась конфликтом, чтобы началась бурная «реакция». Так, если исходное предлагаемое обстоятельство одноактной пьесы А. Вампилова — мир, живущий по законам корысти, эгоизма, духовного одичания, то неожиданное появление в нем «ангела» (ведущее предлагаемое обстоятельство пьесы) — создает конфликт меж­ду естественным проявлением доброты, человечности и коры­стью, между желанием бескорыстно помочь страждущим и не­возможностью этому осуществиться в мире, где гуманные от­ношения между людьми утрачены. Итак, в основном событии появляется человек, в котором недавно проснулась совесть (смерть матери, чувство вины перед ней разбудили в нем че­ловека). Сквозное действие Хомутова — стремление исполнить свой нравственный обет. У него совсем недавно едва-едва про­резались «ангельские» крылышки, а уже столько мук этому «ангелу» привелось испытать! Ангелов же не бывает, не быва­ет бескорыстной щедрости, человеческого участия, сострада­ния — значит Хомутов шарлатан, жулик, аферист, пройдоха или... больной. С появлением «ангела» (основное событие) начинается борьба по сквозному действию. У Вампилова об­стоятельства свели в гостинице «Тайга» (название весьма примечательное!) людей очень разных: шофера и скрипача, экспе­дитора и инженера, студентку и коридорную гостиницы. Такой многоплановый социальный срез жизни важен для автора. Важно, что эта разноголосая человеческая масса объединяется в общем порыве лишь в центральном событии — коллективном аресте «ангела». Ведущее предлагаемое обстоятельство этого события — угроза помещения «ангела» в психбольницу...

А если бы появился настоящий ангел, что с ним бы сделали?.. Ему нет места в этом мире, он был бы уничтожен (если даже Хомутова хотят упрятать в сумасшедший дом). И это в обществе, где провозглашен лозунг: человек человеку друг, товарищ и брат! Увы, видно, что только провозглашен... Когда шел раз­бор этой пьесы, Георгий Александрович часто спрашивал студентов, в чем суть анекдота Вампилова? Ведь автор назвал пьесу анекдотом не случайно. Этим определением следует по­верять все параметры анализа. Конечно, «Двадцать минут с ангелом» анекдот трагикомический, но все же анекдот!.. В ре­зультате долгих споров, обсуждений различных предложений, вариантов — сквозное действие пьесы было определено как «борьба за единение», важно только подчеркнуть, что для Анчугина с Угаровым единство и братство возможно только как «братство на троих»! Такой анекдотический акцент соответ­ствует стилистике драматурга. Исходное событие его пьесы — пробуждение после пьяного загула; определяет это событие — гнетущее, тяжелое похмелье героев. В исходном событии уро­вень человеческого одичания доведен до последней черты. Обыденность же происходящего только усугубляет духовную бездну героев. Борьба по сквозному действию заканчивается в финальном событии — «организации общего застолья». Веду­щее предлагаемое обстоятельство этого события («Застолье») — поминки по матери Хомутова. Проблема отсутствия среди нас ангелов, превращение доброты, бескорыстия в анах­ронизм — свидетельство духовного обнищания общества. Боль автора, его надежда находят отражение в главном событии пье­сы — «Не пьется!» Всю пьесу рвались опохмелиться, и вдруг — «Не пьется!» Значит даже двадцать минут (!) с «ангелом» (!) не проходят даром. В главном событии началось перерождение героев. Разумеется, Вампилов не столь наивен, чтобы не пони­мать, что это возрождение может оказаться краткосрочным, и даже наверняка все скоро вернутся на круги своя, ведь живут они не с ангелами, напротив, — их миром правят демоны ко­рысти, равнодушия, бессердечия. Но в пьесе оставлена надеж­да на возрождение, светлая надежда (как мы с нею распорядим­ся в своей жизни?..). Исходное предлагаемое обстоятельство поколеблено в главном событии, словно рябь пошла по воде... Для автора очень важно, что в главном событии не пьянка! За­мечу, что многие студенты видели в главном событии пьяный загул, сопровождаемый кабацким пением. Георгию Александровичу нужно было не силою своего авторитета, но *автором* до­казать ошибочность такой точки зрения. Он обращает внима­ние студентов не только на текст, но и на все ремарки Вампилова, в них нет ни одного лишнего или случайного слова. В главном событии (оно определено, как видим, по ведущему предлагаемому обстоятельству) — высокий ритм и замедлен­ный темп. У автора отмечены паузы, молчания, многоточия. И это в обстоятельствах, когда большие деньги дают возмож­ность устроить настоящие поминки — праздник, вино может литься рекой, никто не осудит, не помешает... Но почему же не пьется?.. Обратимся к финалу пьесы.

*Анчугин, Васюта и Хомутов медленно выпивают.*

Фаина. И мне дайте. *(Выпивает.)*

*Молчание[[29]](#endnote-30).*

Здесь, очевидно, началась оценка, в которой заканчивает­ся финальное событие и рождается новое — главное.

*Базилъский, стоя у дверей, не знает, что делать — уйти или остаться.*

Угаров. А вы, товарищ скрипач, присаживайтесь. *(Помолчал, по­том, обращаясь ко всем.)* Ну, что же теперь поделаешь?

Хомутов *(встрепенулся).* Да нет, товарищи, ничего, ни­чего... Жизнь, как говорится, продолжается...

*Пауза.*

Анчугин *(запел).* «Глухой неведомой тайго—о—ою» ...

Родилось новое действие, и герои вступили в главное со­бытие.

Угаров *(Базилъскому).* Подыграйте, товарищ скрипач.

А ведь совсем еще недавно скрипка действовала им на не­рвы, бесила, была невыносимой!

Анчугин *(продолжает).* «Сибирской дальней стороной Бежал бродяга с Сахали—и—ина Звериной узкою тропой...»

*Анчугин и Угаров повторяют последние строки вместе. Базильский вдруг* (разрядка моя. *— И. М.) подыгрывает им на скрипке.*

Тот самый Базильский, который еще несколько минут на­зад кричал своим мучителям — соседям-пьяницам: «Вы в ба­лаган отправляйтесь, в кабак! Туда, туда — прямиком... А ко мне — нет! Ко мне — не надо! У меня не смешно! Не смешно! И никаких удовольствий! Лучше буду играть в пустом зале!»

*Так они поют: бас, тенор и скрипка.*

Занавес

Нет, не пьяный хор звучит в финале (в главном событии у Вампилова), не ему аккомпанирует на скрипке Базильский. В песне вдруг (!) забилась в муке растревоженная живая душа этих людей!

А вот как «разведка умом» помогла приоткрыть тайну шут­ки в одном действии А.П. Чехова «Предложение».

В этой пьесе сквозное действие лежит как бы на поверхно­сти: борьба за помолвку (как шаг к браку Ломова с Натальей Степановной и к созданию новой семьи). Очевидны и сквозные действия всех персонажей. Этот брак по расчету (последний шанс породниться соседям) всем желанен: сквозное Ломова — жениться на Наталье Степановне; Натальи Степановны — вый­ти замуж за Ломова; Чубукова — выдать дочь замуж, сбыть ее, наконец, с рук. Ломову нужна «правильная, регулярная жизнь», как он сам говорит, а Наталье Степановне уже 25 (!) лет — по тем временам она старая дева. Как же случилось, что для всех выгодный, необходимый и возможный сговор о браке (реаль­ных помех нет, видимых препятствий нет) — едва не сорвался? В чем же суть конфликта? Вот какую загадку задал режиссе­рам Чехов.

Разгадать эту пьесу Чехова невозможно, не учитывая но­ваторского характера его драматургии. Эта шутка содержит в себе элементы абсурдизма (театр абсурда имеет глубокие кор­ни, в том числе в русской классической драматургии Гоголя и Чехова). Своеобразие построения чеховских пьес, в частности, состоит в том, что препятствиями сквозному действию стано­вятся не внешние обстоятельства (люди, явления), но те пре­пятствия, которые заключены в самих персонажах, в их чело­веческой природе. Исходя из этой посылки, можно понять, почему поведение героев «Предложения» алогично, почему они, страстно стремясь к одной и той же цели, все более отда­ляются от нее.

Чехов исследует агрессивно-пошлую, убогую среду, мир обывателей, движимых дурацкими принципами, бессмыслен­ным вздором, нелепыми комплексами, смехотворными амбициями, где нет места любви, духовности, человечности (исходное предлагаемое обстоятельство). Ведущее предлагаемое обстоя­тельство пьесы — брачное предложение — как последний шанс. Оно вступает в силу в основном событии, когда Ломов просит руки дочери Чубукова; здесь же начинается борьба по сквоз­ному действию; она достигает наибольшей остроты в центральном событии — разрыве, — когда Ломов покидает дом Чубу­кова; завершается борьба по сквозному действию в финальном событии — благословении на брак Ломова и Натальи Степановны. Однако в главном — семейном скандале — с еще боль­шей остротой продолжаются вульгарная перебранка, крики, взаимные оскорбления; их не способны заглушить даже выстрелы шампанского, раздающиеся в честь помолвки героев. Главное событие — своеобразная проекция на всю последую­щую жизнь героев, на их «семейное счастье». В нем исходное предлагаемое обстоятельство празднует свою блистательную победу, утверждается здесь навсегда.

Мы вместе с Чеховым смеемся над тем, как истово, само­забвенно сражаются герои пьесы, отстаивая свои глупые прин­ципы: кто лучше — Откатай или Угадай? чьи Воловьи Лужки?.. Подавленные мелочной властью быта, они затрачивают весь пыл, всю страсть, все свои душевные силы на ничтожный вздор и бессмыслицу. Смех Чехова имеет и грустный оттенок: горь­ко видеть пустоту и духовное убожество тех, чья страсть отда­на не любви, не высоким идеалам, не защите подлинных прин­ципов, убеждений, но... абсурду. Не абсурдно ли, в самом деле, спорить до обморока, до сердечного приступа о помещичьих угодьях, о достоинствах собак, если после свадьбы (для всех желанной!) все станет общим. Абсурдные принципы являют­ся препятствием к достижению целей, которые диктует геро­ям здравый смысл. Мы видим, что даже здравый смысл, име­ющий абсолютную власть над обывателями, не способен победить их натуру, оборачивающую высокий ритуал брачно­го предложения в агрессивную пошлость. Иначе говоря, основ­ной конфликт пьесы развивается как путь деградации героев.

Сознательно отложив разговор об исходном событии пье­сы «Предложение» к концу, теперь остановимся на нем подроб­но. Для этого я хочу привести запись фрагмента одного из уроков Товстоногова, где он на материале чеховского «Пред­ложения» дает пример анализа исходного события, осуще­ствить который невозможно без знания «романа жизни», без яркого режиссерского воображения.

Надо сказать, что исходное и главное события пьесы час­то не описываются авторами, иногда дается лишь слабый на­мек, а порою они как бы и вовсе отсутствуют. Их должен сочинять сам режиссер.

Чехов начинает «Предложение» так:

*Действие происходит в усадьбе Чубукова. Гостиная в доме Чубукова. Чубуков и Ломов (входит во фраке и белых пер­чатках).*

Чубуков *(идя к нему навстречу).*

Голубушка, кого вижу! Иван Васильевич! Весьма рад! *(по­жимает руку)30.*

Так где же здесь исходное событие? — спрашивает Товсто­ногов. Ведь мы условились, что оно должно начинаться до от­крытия занавеса и завершаться на наших глазах. Нельзя же начинать с выхода Ломова! Что-то было до этого выхода. К при­меру, можно предположить, что, заслышав колокольчик, Чубуков вышел навстречу гостю. Тогда с открытием занавеса мы слышали бы сначала приближающиеся голоса, а потом уви­дели входящих в гостиную Чубукова и Ломова. Исходное со­бытие было бы, скажем, — встреча долгожданного гостя. Но Чехов совершенно определенно указывает на то, что Ломов входит один. Чубуков идет ему навстречу. Что же делал Чубу­ков в гостиной до прихода Ломова? Вероятно, ответ на этот вопрос и поможет определить исходное событие, так как в нем участвует один Чубуков. Однако в начале пьесы Чехов ни сло­вом не обмолвился на этот счет. Он, вероятно, надеялся, — шутил Товстоногов, — что его пьеса попадет в руки хорошему режиссеру, владеющему методом действенного анализа. Во-первых, если мы с вами верно определили исходное предлага­емое обстоятельство, то оно должно подсказать нам исходное событие. Во-вторых, мы знаем «роман жизни» помещичьей усадьбы конца прошлого столетия. К тому же Чехов в пьесе подсказывает нам многое — и время года, и время дня... Помните, Наталья Степановна говорит о том, что уже скосили луг, что погода стоит сегодня великолепная, а Ломов сообщает, что до приезда к Чубуковым он уже позавтракал... Давайте, пофанта­зируем, что же мог делать помещик Чубуков в жаркий летний полдень (в то время как дочь его с прислугой усердно чистят горошек для сушки)?.. Чем он мог заниматься в гостиной? Чи­тать, рисовать? Такое предположение вступает в противоречие с исходным предлагаемым обстоятельством, это будет уже ис­следование не обывательского помещичьего быта, но какой-то духовно насыщенной интеллектуальной среды. Тогда, возмож­но, он раскладывает пасьянс, или чистит ружье — он же стра­стный охотник? Такие предположения более убедительны, од­нако страсть к картам Чубукова ничем в пьесе не подтвержде­на, а до осенней охоты еще далеко. Думаю, что безделье — самое естественное для Чубукова времяпрепровождение. Мы говорили с вами о том, что исходное событие, отражающее ис­ходное предлагаемое обстоятельство, это своеобразный камер­тон всей пьесы, значит в нем должен быть также обнаружен какой-то парадоксальный, комедийный ход. Помните, мы го­ворили с вами о логике закономерных неожиданностей? Вот здесь-то она и должна быть выявлена. Нужно подумать также о ведущем предлагаемом обстоятельстве исходного события... Нам важно подчеркнуть власть быта, мелочей жизни, почти животное существование героев, их одурелость и отупение... Предположим, что именно жаркий летний полдень и опреде­ляет действие Чубукова в исходном событии. Тогда, спасаясь от жары, он задвинет шторы на окнах просторной (а значит и более прохладной, чем другие комнаты) гостиной, разденется почти догола (некого стесняться, ведь все заняты чисткой го­роха), усядется в удобное кресло, опустит ноги в таз с холод­ной водой и.., — обед еще не скоро — вот уж и храп его разда­ется, задремал Чубуков в разгар белого дня. ...Когда откроется занавес, зрители будут думать, что дело происходит ночью, и потом только узнают, что сонная одурь царствует здесь в то время как на дворе полдень. Столь долгожданный, но неожи­данный визит Ломова — (во фраке и в белых перчатках!) — со­здает массу комических препятствий. Такое исходное событие можно сразу проверить на площадке импровизационно. Есте­ственно, у актера появятся новые подробности жизни, расши­рятся обстоятельства малого круга. Это хорошо! Главное — ис­кать в нужном направлении...31

Как видно из фрагмента урока Товстоногова, сила метода в том, что он связывает начала нравственные, духовные с кон­кретными, физически ощутимыми.

Подробное осмысление каждого параметра методики в пе­риод «разведки умом» — процесс длительный. Режиссер «на­едине с пьесой», еще до встречи с актерами, проводит многие часы, бессонные ночи, прежде чем перед ним предстанет пьеса в таком «анатомированном» виде. Особенно сложны многоак­тные пьесы.

Вот результат такого анализа, сформулированный в не­скольких строчках.

Н. В. Гоголь «Ревизор».

* *Исходное предлагаемое обстоятельство —* растленный, разграбленный город, в котором хозяева города, его элита — главные растлители и грабители. Мир, где правит не суд Божий, не страх Божий, но суд чиновничий, страх перед вышестоящими.
* *Исходное событие* — экстренный сбор — встреча отцов города в неурочное время.
* *Сквозное действие пьесы —* борьба за то, чтобы обернуть несчастье в выгоду.
* *Основное событие —* сообщение Бобчинского и Добчинского о своем открытии (Хлестаков — ревизор-инкогнито!).
* *Ведущее предлагаемое обстоятельство пьесы —* человек, которого принимают за ревизора, — не ревизор.
* *Центральное событие* — публичное разоблачение Хлестакова (чтение письма на балу).
* *Главное событие —* немая сцена; ведущее предлагаемое обстоятельство главного события — сообщение о прибытии подлинного ревизора.

Конечно же, такая схема («скелет» пьесы) — не оконча­тельная версия, она потребует дальнейшей проверки, уточне­ния, совершенствования, возможно, изменения. Однако, не построив такой целостной системы событийно-действенного развития пьесы, режиссер, если он хочет применить в своей работе этот метод, не имеет нравственного и профессиональ­ного права придти на первую встречу с актерами. Это не значит, что он будет сразу же излагать свою концепцию актерам, нет, конечно. Но, вызрев в недрах сознания и души режиссе­ра, она станет своеобразным компасом в процессе дальнейше­го совместного импровизационного анализа пьесы — практи­ческого анализа.

«Разведка умом» — не цель, но средство, профессиональ­ный инструмент художника. Уровень развития режиссерского искусства связан с развитием его технологии, со степенью про­фессионализма творца. Вооружить профессиональными знани­ями студентов призвана школа Товстоногова. Правда, мастер всегда предупреждал своих учеников, что обнажать это «оружие» режиссер должен только целенаправленно, в случае не­обходимости (не бряцать профессиональным оружием демон­стративно). Метод следует применять, в том числе если не ла­дится сцена, не строится диалог.

Свой рабочий инструмент необходимо постоянно совер­шенствовать, оттачивать, тогда только на него можно будет по­ложиться.

«Разведка умом» требует высокой культуры мышления студентов, страстности, личностной заинтересованности.

Часто спрашивают, какова мера субъективного и объектив­ного начал в таком анализе? Если мы говорим, что наша зада­ча — постигнуть тайну автора, то почему после успешного анализа талантливым режиссером той или иной пьесы не сделать его всеобщим достоянием? Чтобы другие режиссеры больше «не мучались»? Ответ прост: нельзя забывать, что событие, — этот неделимый атом сценической жизни, главный инструмент анализа пьесы, — имеет объективный и одновременно субъек­тивный характер. Событие — объективный действенный факт, но оценка его всегда субъективна, потому что основана на ин­дивидуальной точке зрения художника. Событие объективно, а содержание — субъективно, оно выражается через поступки, действие персонажей — через их борьбу.

Попробую объяснить это на примере анализа трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта».

В ней автор проводит следующий эксперимент: в мир вра­жды и ненависти (исходное предлагаемое обстоятельство) он вносит взрывоопасное обстоятельство: Ромео, сын Монтекки, и Джульетта, дочь Капулетти, — дети двух враждующих меж­ду собой семей, — полюбили друг друга (ведущее предлагае­мое обстоятельство). Борьба за право любить (сквозное действие пьесы) начинается в основном событии (встреча на балу), достигает высшего напряжения в центральном событии (смерть Тибальта) и заканчивается в финальном событии (самоубий­ство Джульетты; ведущее предлагаемое обстоятельство этого события — Ромео мертв!) смертью героев. Исходное предлага­емое обстоятельство (отраженное в исходном событии пьесы: подготовка к бою между слугами враждующих семей), столк­нувшись с ведущим предлагаемым обстоятельством, высекло напряженный конфликт, который развивается по восходяще­му пути; эксперимент автора привел к трагедии.

А каково же главное событие пьесы, каков ее нравствен­ный итог? Обратимся к финалу трагедии.

Герцог, узнав о причине смерти Ромео и Джульетты, не же­лает более терпеть раздор между семьями. Это обстоятельство и определяет главное событие — примирение. В пьесе это событие — объективный факт.

*Капулетти*

О, брат Монтекки, дай свою мне руку.

Вот вдовья часть Джульетты: я другой

Просить не стану.

*Монтекки*

Дам тебе я больше:

Из золота ей статую воздвигну.

Пусть людям всем, пока стоит Верона,

Та статуя напоминает вновь

Джульетты верность и Любовь.

*Капулетти*

Ромео статую воздвигну рядом:

Ведь оба нашим сгублены разладом32.

Как видим, текст трагедии подтверждает факт примирения. Однако взгляд на это событие у разных художников может быть различный, в зависимости от сверхзадачи, которая увле­кает режиссера. Красноречивое тому доказательство — спектак­ли Франко Дзеффирелли и Анатолия Эфроса.

Для итальянского режиссера было очень важно, чтобы об­щая трагедия, утрата детей отрезвляюще подействовала на враждовавших Монтекки и Капулетти. Началось их подлин­ное перерождение, раскаяние толкнуло бывших врагов к ис­креннему примирению. Такое толкование главного события было пронизано болью режиссера за то, какой великой ценой оплачено возрождение к добру и свету. Но при этом Дзеффи­релли укрепил надежду на то, что, пройдя сквозь жестокие, кровавые исторические катаклизмы вражды и войн, челове­чество должно стать мудрее. Оглянувшись назад, в свое тра­гическое прошлое, народы мира обязаны протянуть друг другу руки — только в этом видел итальянский режиссер спасение человечества.

Совсем иначе взглянул на главное событие Анатолий Эф­рос. В его спектакле примирение было мнимое, фальшивое. Монтекки и Капулетти вынуждены протянуть друг другу руки только потому, что в этом событии участвует герцог Вероны; боясь ослушаться его приказа, главы враждующих семейств идут на фиктивное примирение. Тем самым мы понимаем, что вражда их еще более обостряется, она только обретает скры­тые формы. Это страшно. Значит ничто, даже безвинные жер­твы, ужас трагедии не способны потрясти людей. Значит, эта ненависть приобрела такие размеры, что не остановится ни перед чем. Любовь, только она дарует жизнь человечеству; и если ненависть, убившая Любовь, даже не дрогнула, а вырос­ла, лишь прикрыв фальшивой улыбкой свой чудовищный лик, то угроза жизни человечеству приобрела катастрофически ре­альные очертания.

Как видим, в таких толкованиях главного события прояв­ляются и различные понимания режиссерами судьбы исходно­го предлагаемого обстоятельства, различные сверхзадачи трагедии. Во имя одной, глубоко выстраданной идеи, светлой надежды рожден был спектакль Франко Дзеффирелли, и со­всем ради другой, более жесткой, более тревожной, атакующей зрительный зал мысли ставил спектакль Анатолий Эфрос. Каждый художник держал руку на пульсе своего времени и по-разному слышал его. Это и определяло индивидуальный, неповторимый, субъективный взгляд на пьесу, на ее события.

Я хочу дать примеры анализа еще двух пьес, различных по жанрам, по стилистике, написанных в разные века, чтобы про­демонстрировать универсальность метода.

Август Стриндберг — «Отец».

Автор погружает нас в мир, где сильные личности во имя своей независимости безжалостно истребляют друг друга, где личная независимость достигается только путем унижения и лишения свободы другого. Мир, в котором властвуют законы войны, а поле битвы — семья. Чтобы освободиться от зави­симости, от чужой воли, я уничтожаю другого, совершаю над ним насилие; чтобы стать свободным, человек должен отнять свободу у другого. Мир, где нет места для личной независи­мости, так как стремление отстоять свою независимую инди­видуальность заставляет узурпировать индивидуальность и свободу другого. Таково исходное предлагаемое обстоятель­ство. Я обращаю внимание читателей на то, что формулиров­ки параметров могут быть краткими, но могут быть также достаточно развернутыми (как в данном случае). Главное — найти верное эмоциональное содержание каждого параметра метода.

Сквозное действие: борьба соперников за власть над жиз­нью дочери, за подчинение ее жизни своей воле. Эта борьба но­сит сладостно-мучительные, маниакальные черты. «Мания» героев состоит в боязни утратить свою индивидуальность. Борьба инспирируется крайним индивидуализмом мужа и жены, про­тивостоящим унизительной, рабской зависимости от чужой воли. Но, стремясь подчинить дочь своей воле, они превраща­ют ее в раба. Гротескность ситуации усугубляется тем, что борьба не предполагает какой-либо имущественной выгоды. Денежные, карьерные и любовные интересы используются только как предлог, в качестве оружия, причиняющего друго­му боль. Отец, вынужденный отступать и отступать, компен­сирует свою уязвленность агрессивностью в постоянных семей­ных ссорах. Жена объявляет своего мужа сумасшедшим, неправоспособным совсем не для того, чтобы завладеть его состоянием. Она сознательно расстраивает умственные способ­ности мужа и доводит его до смерти лишь для того, чтобы ог­радить дочь от нравственного влияния отца.

Материальная бескорыстность вражды еще более усилива­ет впечатление от корысти особого рода, которая активизирует борьбу по сквозному действию. Каждый из супругов стремится ощутить сладострастное чувство победителя в жизненной борьбе, чувство, способное укротить бунт уязвленного «я». А то, что это достигается посредством другого человека, тобою униженного, — не имеет значения. (Как многое сближает Стриндберга с Достоевским в этой пьесе.)

Поединок-игра развивается стремительно: от основного события (объявление о решении отца отправить дочь в панси­он), через центральное (перемирие врагов-соперников, которое дает краткую надежду на окончание войны), — к финальному (смерть отца).

Стремительность развития сквозного действия связана с ведущим предлагаемым обстоятельством — это последний по­единок, последний раунд борьбы-игры (игры, цена которой — жизнь!).

В главном событии — «пиррова победа»; соперник унич­тожен, значит борьба закончена, но это не приносит удовлет­ворения. Со смертью отца окончена игра, исчез азарт и болез­ненное наслаждение от игры. Мать выиграла, но праздника нет, так как исчез соперник, борьба с которым делала ее жизнь ярче, осмысленнее.

Пьеса — трагический гротеск. «Преследуемый преследова­тель» — отец, измученный тиран, — несомненно, трагическая фигура. Герои пьесы (как и у Чехова) страдают не из-за сре­ды, в которой живут, а из-за самих себя. Стриндберг исследу­ет душу современного человека, показывает нам гротескность «мучеников индивидуализма», героев, тиранящих других, что­бы не дать тиранить себя. Без такой власти над другими — они не видят смысла жизни. Так перед нами предстает мир безжа­лостного самоистребления (возвращаемся к осмыслению ис­ходного предлагаемого обстоятельства через призму главного события и прокладываем тем самым путь к сверхзадаче). По­стоянно раздуваемое пламя соперничества выжгло не только любовные, но и просто все человеческие чувства, души и пре­вратило дом в пепелище. Словно тень апокалипсиса надвига­ется на нас в главном событии пьесы.

А теперь попробуем взглянуть на мир совсем другими глазами — глазами Мольера, через его комедию «Проделки Скапена».

Мир этой пьесы (ее исходное предлагаемое обстоятель­ство) предстает как несправедливый, где властвует слепой слу­чай; люди в нем — марионетки в руках сильных мира сего, в руках случайностей. Судьбами людей играют, потому что они утратили способность сопротивляться несправедливости это­го мира: подтверждение тому — попытка самоубийства Октава (в исходном событии). Какой же выход, как изменить жес­токий мир, как перестать быть игрушкой в руках слепой судь­бы? История человечества часто, увы, склонялась к радикаль­ному ответу на этот вопрос; например, такому: борьба за власть и переустройство мира на свой лад путем кровавых войн и ре­волюций. Но так происходит в других пьесах. Мольер дает нам иной ответ. Он представляет своего героя Скапена, который становится хозяином ситуации, управляет ею и переделывает мир по законам справедливости. Как? С помощью театральной игры, силою таланта художника! И только! В основном собы­тии он принимает решение вступить в игру. Суть игры — созда­ние спектакля, которому мы можем дать название «Торжество справедливости». Очень важно, что Скапен — талантливый драматург, актер и режиссер этой новой игры, нового спектак­ля (ведущее предлагаемое обстоятельство). Спектакль, заду­манный и созданный Скапеном, состоит из трех частей:

1. Победа возлюбленных над властью жестоких отцов.
2. Урок — наказание Жеронту.
3. Прощение Скапена за все его плутни (он с самого начала спектакля, разумеется, знает, что плутни его будут раскрыты когда-то).

Борьба за успех трехактного спектакля, имя которому — «Торжество справедливости», — сквозное действие пьесы. Это сквозное действие поставлено под угрозу в центральном событии, — когда Жеронт разоблачает игру Скапена (в сцене с меш­ком Скапен слишком увлекся игрой, «заигрался»). Успешно завершается борьба по сквозному действию в финальном событии, где Скапен получает прощение. Здесь Скапен разыгры­вает последнюю сцену своего спектакля: фальшивое раскаяние перед мнимой смертью (это — ведущее предлагаемое обстоятельство финального события). Игра в покаяние удается бле­стяще — спектакль окончен. Итак, влюбленные соединились, Жерон был наказан, Скапен избежал наказания. А какое же главное событие? Это зависит от режиссера, от его взгляда на современную жизнь. Если он оптимист и наивно верит в несо­крушимую силу искусства, в то, что добро всегда побеждает (или хочет, чтобы зритель в это верил), тогда в главном собы­тии — яркий шумный праздник, заслуженные благодарность и «аплодисменты» — награждение Скапена, автора спектакля (к примеру, все персонажи даже могут буквально носить на руках «больного» Скапена). Но может быть также, напротив, очень грустное главное событие — спектакль окончен, все его неволь­ные участники празднуют вдали торжество, а Скапен — всеми забыт, он один, один на пустой сцене, он уже никому не нужен. Возможно, неблагодарность толпы и одиночество являются вечными спутниками талантливого художника. Судьба Моль­ера — тому подтверждение.

Завершая краткие размышления об этой пьесе, я хочу об­ратить внимание читателей на то, что верно сделанный анализ в русле жанра, верность авторской стилистике — помогают режиссеру легко и просто осуществить переход ко второму эта­пу метода действенного анализа — к практической работе с ак­терами с помощью этюдных импровизаций. В самом деле, если мы решим, что Скапен — блестящий актер, режиссер и драма­тург и это позволяет ему превратить любого человека не толь­ко в увлеченного зрителя, верящего во все происходящее, но и в актера (сделал же он актерами Сильвестра и Карла), то он смело может «ломать четвертую стену» и включать в свою игру театральных зрителей. Они, несомненно, будут охотно участво­вать в проделках Скапена. Скапен — режиссер, переделываю­щий жизнь по своей воле, так же свободно и легко может из­менять сценографию, свет, делать на наших глазах новые костюмы, определять музыку, формировать звуковую партиту­ру всего спектакля по своему усмотрению, используя свою буй­ную фантазию и подручные средства «бедного театра». Тут — простор для импровизации, для театральной игры актеров. Анализ подготовил для этого хорошую почву.

Прежде, чем завершить рассказ о теоретической части ос­воения метода в режиссерской школе, остановимся еще на одной проблеме. Вероятно, читатели заметили, что в приведен­ных анализах шести различных пьес нет определения сверх­задачи. Это не случайно, это принципиально. Сверхзадача должна формулироваться позже; весь процесс действенного анализа помогает ей выкристаллизоваться. Найти точное сло­весное выражение сверхзадачи, во имя которой сегодня нужно ставить пьесу, очень трудно. Сверхзадача — понятие, в первую очередь, чувственное. Порою, определяя сверхзадачу, режиссе­ры обессмысливают само это понятие, идеологизируют, схема­тизируют его. Сверхзадача — это стремление заразить зрителя своими размышлениями о жизни, о добре и зле, о правде и справедливости. Сверхзадача выявляется только в творческом акте и не поддается строгим формулировкам.

На этапе «разведки умом» достаточно руководствоваться лишь предощущением сверхзадачи. Однако предварительное знание ее необходимо — без этого невозможно определить ни сквозное действие пьесы, ни основной конфликт, ни исходное, ни ведущее предлагаемые обстоятельства, ни главное событие. Эти пять параметров метода действенного анализа неотрывны от сверхзадачи пьесы. Формулировать же сверхзадачу на пер­вом этапе анализа пьесы — опасно.

## Метод физических действий как инструмент метода дей­ственного анализа

Самым ответственным в методике действенного анализа, не­сомненно, является этап познания пьесы и роли путем этюд­ных импровизаций.

Теория соединена с практическим освоением режиссерами метода физических действий. Этот метод является инструмен­том метода действенного анализа. Суть его — создание цепи физических действий, которые взрывают конфликт, раскрыва­ют его смысл, объясняют глубину взаимоотношений персона­жей. Метод физических действий — метод зрелищного выра­жения смысла события. Студенты в этюдных пробах начинают осваивать этот метод на материале современных пьес, потом — на русской и зарубежной классической драматургии. Режис­серы на собственном опыте убеждаются в справедливости Ста­ниславского, так охарактеризовавшего свое открытие: «...Новое счастливое свойство приема в том, что он вызывает через «жизнь человеческого тела» «жизнь человеческого духа» роли, застав­ляет артиста переживать чувствования, аналогичные с чувство­ваниями изображаемого им лица... Подумайте только: логично, последовательно создавать простую, доступную жизнь челове­ческого тела роли и в результате вдруг почувствовать внутри себя ее жизнь человеческого духа...»33.

Только испытав на себе в репетиционном классе, через радостную свободу актерского самочувствия, силу метода, ре­жиссер не умозрительно, но всей душой художника воспринимает методику как живую, плодоносящую, «присваивает» ее навсегда.

Единство процессов «разведки умом» и «разведки телом» — важнейшее условие освоения метода действенного анализа, обеспечивающее органичность перехода от анализа к синтезу. Открытию тайны пьесы и роли предшествует многократный путь, проложенный студентами между требованиями сердца и неумолимой логикой, между интуицией и разумом; забегая вперед в своих предощущениях, они затем возвращались назад, контролируя себя знаниями. Эйнштейн говорил, что интуи­ция — это дар богов, а логика — ее верный слуга. Можно ска­зать, что связь между первым и вторым этапами метода дей­ственного анализа строится по такому же принципу. Логика анализа пьесы режиссером (до встречи с актерами) — это вер­ный слуга, помогающий разбудить интуицию актера и режис­сера в процессе совместных импровизаций. Мы знаем, что ин­туиция, или «внутреннее знание», — наиболее важный фактор в творческом процессе. Художник получает большую часть знаний непосредственно от бессознательного — через образы, мечтания, «внутренние голоса», знаки, телесные ощущения, которые возникают внезапно. Интуиция, проистекающая от бессознательного, — колыбель творчества. С помощью метода действенного анализа можно возбудить бессознательное, акти­визировать интуицию. Разумеется, режиссер не должен пола­гаться лишь на работу своих бессознательных импульсов. Надо развивать свою интуицию, обогащать эмоциональную память, необходимо многое изучить, постоянно открывать все новые и новые источники знаний. Сочетание разнообразных умений, практических навыков, опыта со специальными знаниями, с теорией искусства — залог профессиональности художника. При этом всякое научное знание нуждается в творческом применении, в проверке собственной практикой. Я еще и еще раз подчеркиваю диалектику взаимосвязи теории и практики в ре­жиссерской школе Товстоногова.

Известно, что мышление человека может быть организо­ванным, предсказуемым, ориентированным на вербальный, последовательный, логический процессы, или — невербальным, визуально пространственным, интуитивным мышлением. Зна­ем мы также, что источником творческих открытий, прозрений является мышление с помощью интуиции. Метод действенного анализа на первом этапе ориентирован на мышление пред­сказуемое, а на втором этапе — на интуитивное. Логика анали­за, осуществленного режиссером, помогает ему направлять импровизацию актеров. Они (актеры и режиссер) знают, *что* ищут, но *как* достигнуть цели, подскажет разбуженная интуи­ция. Так первый этап подготавливает второй важнейший этап интуитивного поиска методом проб и ошибок. В импровизаци­ях нужна свобода выбора, нужно смело искать, ошибаться. Ре­жиссер дает актерам направление, но потом должен сойти с их пути, чтобы они могли сами разрушать найденное (если это нужно) и строить новое. Частокол из задач, обстоятельств ме­шает свободе актера. У каждого актера — свой проводник к «обетованной земле». Общий же для всех участников импро­визаций проводник — взгляд, устремленный к цели, уничтожа­ющий старые, уже известные «географические карты». Знание чрезвычайно важно, однако еще более важно на этом этапе быть открытым и свободным. Предварительное знание того, *что* следует делать, — важно, но предвзятое знание режиссера, *как* это может и должно быть сделано, — противопоказано творческому процессу. Свобода поиска, неудачи в ситуации «проб и ошибок» требуют смелости, отваги. Но именно такой путь воспитывает личность, способную на интересные новации.

Овладение методом действенного анализа создает предпо­сылку преодоления разрыва между замыслом и его реализа­цией. Он встает на пути анархии и произвола актера и режис­сера — метод открывает дорогу совместной импровизации ху­дожников.

Вот как писала об этом Кнебель: «Творческая *пассивность* актера — одна из причин, которые заставили К. С. Станиславс­кого пересмотреть ставший общепринятым порядок репетиций. Он сталкивался с тем, что эта пассивность неизбежно возни­кает на определенном этапе работы. Актер мыслящий, созна­тельно строящий свое поведение на сцене, — вот к чему Станиславский стремился всю жизнь. Этим объясняется введение застольного периода, во время которого актер имел бы возмож­ность продумать все внутренние мотивы роли и пьесы. Но уже довольно скоро Станиславский стал замечать, что, если режис­сер в ходе этой застольной работы становится все более актив­ным, актер, напротив, делается все более пассивным. «Сидя­щий и размышляющий» актер стал пугать его. «Рассуждать можно и не включаясь в действие, — говорил он. — Рассуждать можно бесконечно. А потом все равно нужно выходить на сце­ну. Надо сделать так, чтобы актер сразу же включал *всю свою природу* в поиски верного действия, верного чувства»34. Прежний порядок репетиций, предполагающий в качестве обязатель­ного условия очень длительный застольный период, приводил к разрыву между психологической и физической жизнью ак­тера. «Теоретически — она лошадь, а практически — она пада­ет!» — этот веселый афоризм как нельзя более подходил к ак­терам, которые не могли на площадке и шага сделать: «обога­щенные» разнообразными знаниями, премудростями вокруг пьесы и роли, беспомощные «головастики» на тоненьких нож­ках, они непрерывно «падали». О какой уж тут самостоятель­ности и творческой интуиции актера могла идти речь! Крас­норечиво признание Станиславского, приведенное в воспоми­наниях Б. В. Зона: «...чрезмерное увлечение столом привело нас к «несварению». Как каплуна кормят орехами и обкармливают так, что желудок у него уже не переваривает пищи, так и ак­тер, переобремененный «застольной», обильной, не воспроизведенной немедленно «пищей», не может часто использовать и сотой доли наработанного»35. Этюдная же импровизация от­крывает простор актеру творцу, более того, она требует от него активности, смелости, раскрепощенности. Станиславский так писал о своем новом методе репетиций: «Вникните в этот про­цесс, и вы поймете, что он был внутренним и внешним анали­зом себя самого, человека в условиях жизни роли. Такой про­цесс не похож на холодное, рассудочное изучение роли, кото­рое обыкновенно производится артистами в самой начальной стадии творчества. Тот процесс, о котором я говорю, выполня­ется одновременно всеми *умственными, эмоциональными, ду­шевными и физическими силами* нашей природы»36.

Зависимость актеров друг от друга здесь очень велика, ведь они не просто выполняют тот или иной режиссерский рисунок, но ищут его совместно, взаимообогащаясь, дополняя друг друга, развивая. Они — соучастники, сотворцы! Атмосфера вза­имной заинтересованности, взаимной помощи, увлеченности, раскрепощенной игры воображения, свободного проявления индивидуальности — сопутствует такому методу репетиций. На этом этапе этика сотворчества решает все.

Призванный высвободить из плена и развить дар импро­визации, метод действенного анализа предполагает следование принципу, сформулированному Станиславским: «Увлекаясь — познаешь, познавая — увлекаешься: одно вызывает и поддер­живает другое. Анализ необходим для познавания, познавание необходимо для поиска возбудителей артистического увлечения, увлечение необходимо для зарождения интуиции, а инту­иция необходима для возбуждения творческого процесса. В ко­нечном итоге анализ необходим для творчества. Итак, в пер­вую очередь следует воспользоваться для возбуждения чув­ственного анализа артистическим восторгом, благо он сам собой создавался при первом знакомстве с ролью»37. Нужно помнить, что сухие логические схемы, насаждаемые режиссе­ром, парализуют живой процесс творчества. Первое знакомство с произведением, с ролью Станиславский называл «обсемене­нием» души артистов, «прививкой бациллы роли», считал важ­ным, чтобы в эти мгновения актеры освободили душу и ум от всего лишнего. В освобожденной душе, точно на чистой почве, без плевел зерно скорее пустит корни и взойдет. И тогда пе­ред режиссером встанет новая задача — сохранить эти живые, слабые ростки, помочь им обрести силу.

Отмечу еще одну существенную особенность метода дей­ственного анализа — это метод ансамблевого театра, ведь кол­лективная импровизация вне ансамбля невозможна.

Если правильно определен событийный ряд пьесы, если цепь конфликтов намечена, то далее начинаются практические поиски конкретного действия в событии через столкновение двух, трех или десяти партнеров (так осуществляется второй этап действенного анализа). Начинаются поиски психофизи­ческого взаимодействия через активное столкновение в кон­фликте.

Можно делать это, конечно, и на авторском тексте, но луч­ше, на первых порах, — на приблизительном, импровизирован­ном тексте.

Если действенный конфликт сразу не обнаруживается, то нужно воспользоваться этюдом как вспомогательным приемом, чтобы возбудить воображение актера, чтобы он мог приблизить ситуацию пьесы к себе, сделать ее «своею», практически ощу­тимой. Важно только помнить: вспомогательный этюд не само­цель. Если он не нужен, не стоит всякий раз прибегать к нему. Цель заключается в том, чтобы обнаружить конфликт, добить­ся его остроты и точности «столкновения» партнеров в борь­бе — здесь, сейчас, на сцене. Если цепочка событий, которые яв­ляются канвой всего действия, выстроена верно, без пропусков, без пустых «дыр», то очевидно, что именно метод действенно­го анализа обеспечил логику и правду поведения актера. Согласимся с Товстоноговым, что «это наиболее короткий путь к логичному и правдивому сценическому существованию ак­тера»38.

В репетициях режиссер совместно с актерами ищет наибо­лее яркого и цельного художественного выражения смысла событий. Иначе говоря, их внимание обращено на мизансцени-рование (напомню, что мизансцена — смысл события, выра­женный в пространстве и во времени). Мизансценирование включает актерскую импровизацию как обязательное условие репетиционного процесса. Импровизационное творчество акте­ров в рамках четкого и цельного режиссерского рисунка — та­ков важнейший методический принцип режиссерской школы. Однако четкий окончательный мизансценический рисунок рождается постепенно. За одну-две репетиции можно сделать пластический набросок целого акта или картины, эпизода — сделать эскиз. Студенты должны научиться строить вначале свободную, гибкую, черновую форму. Режиссер, тщательно, подробно разрабатывающий в пространстве, с самых первых репетиций, каждое событие, уподобляется художнику, который долго и усердно вырисовывает, к примеру, глаз человеческий, или ухо, а потом понимает, что на его картине человека вооб­ще не будет. Черновой набросок целого позволяет уточнить дальнейшие детали, выверить композиционное построение, на­метить (с достаточной долей свободы для актеров и режиссе­ра) будущий мизансценический рисунок. Лишь на заключи­тельном репетиционном этапе (то есть во второй половине процесса репетиции), после многочисленных проб, вариантов, режиссер вправе ждать от актеров импровизационного поиска в четких рамках точного режиссерского рисунка.

В построении репетиционного процесса полезно использо­вать диалектический принцип связи частного и общего: то есть попеременно совмещать в своей работе широкий, почти беглый обзор явления (прогоны нескольких событий, эпизодов, сцен, актов) и пристальную сосредоточенность на одном событии — кропотливую, «ювелирную» работу над деталью. Такой подход, с одной стороны, воспитывает в студентах чувство художе­ственной целостности, а с другой, — позволяет избежать плос­кого, поверхностного взгляда. Конкретная репетиционная си­туация диктует режиссерскую тактику: при необходимости заставляет жертвовать подробностями во имя охвата целого или, напротив, временно отказаться от видения целого ради частности.

Думаю, что важно сказать еще несколько слов об исполь­зовании метода физических действий в практической работе над отрывками. Превращение режиссерского замысла в реаль­ный мир радостей и страданий героев пьесы требует от студен­та умения творчески подчинить ему всех участников репети­ционного процесса, с той степенью свободы, которая оставляет возможность корректуры, проб и ошибок, видоизменения за­мысла в течение хода репетиций; значит — умения подчинять и подчиняться самому.

Заразительность репетиционных бесед режиссера связана не только с оригинальностью и глубиной его замысла, но и с формой рассказа, в которую он облачен. Слово режиссера достигает цели, когда побуждает к действию! Свежая образность в разговоре с актером, в сочетании со способностью находить слова, специально обращенные к данной индивидуальности, соответствующие конкретной репетиционной атмосфере, — боль­шое искусство, которое тренируется в театральной школе. Главный принцип — не принуждать внимание актера, но овладевать им силою эмоций, новизной информации, а главное — торжеством воображения режиссера.

Метод действенного анализа — крепкий орешек для режис­серов. Сколько бы книг о нем ни прочел студент, — это не по­может его освоить. Труд, упорный, постоянный, практический опыт, то есть — десятки проанализированных пьес, сотни этюд­ных репетиций с актерами — вот единственный ключ к успе­ху. Знание «как делать», приобретенное в книге (в том числе в той, которая сейчас лежит перед читателем), — почти ничего не стоит, если оно многократно не проверено практически, не подтверждено собственными неудачами и победами.

Процесс постижения этой методологии продолжается на протяжении всего периода обучения. На третьем и четвертом курсах перед студентами открываются новые сферы ее применения. Рассказ об этом — в следующих главах.

## Работа над «зачинами» на основе стихов и песен

Третье направление программы второго года обучения связа­но с развитием зрелищного мышления студентов. Здесь расши­ряются и углубляются возможности известного уже приема ре­жиссерского тренинга — «зачина»: студенты делают зачины на основе стихов и песен. Обратившись к таким зачинам, студенты, во избежание иллюстративности, должны следовать неглас­ному требованию театра: вижу — одно, слышу — другое, пони­маю — третье! Поиск сценического эквивалента стихам или песням — дело архитрудное.

Законы формообразования, композиционного построения, существующие в музыке, поэзии, живописи, к сожалению, в сценическом искусстве, — теоретически никем не осмыслены. Скажем, замечательная книга А.Д. Попова «Художественная целостность спектакля», дающая множество практических при­меров в этой области, не содержит каких-либо принципов, закономерностей, приемов формообразования, которые могли бы быть изучены и стать профессиональным орудием в процессе режиссерского творчества.

Объективно существующие в живой практике театра такие законы трудно поддаются анализу, обобщению, вероятно, по­тому, что в драматическом искусстве звук, цвет, линия, объем существуют во взаимодействии с человеком-актером, во всех его многообразных, иногда необъяснимых, непредсказуемых проявлениях. А человек, как известно, — очень сложный, слабо изученный «материал». Осуществляя поиск сценической формы, адекватно (но языком другого искусства) отражающей стихотворение, содержание которого выражено в точной поэтической форме, студентам хорошо бы помнить глубокое заме­чание М. М. Бахтина (думается, применимое к различным сфе­рам художественного творчества): «Не понимая *новой формы* видения, нельзя правильно понять и то, *что* впервые увидено и открыто в жизни при помощи этой формы. Художественная форма, правильно понятая, не оформляет уже готовое и найденное содержание, а впервые позволяет его найти и уви­деть»39. Понимание диалектического взаимодействия формы и содержания должно цементировать всю работу студентов над этими зачинами.

Надо сказать, что формулировать, определять словами смысл стихотворения всегда представляется делом малопочтенным: в самом деле, ведь в стихотворении этот смысл и выражен един­ственно возможными словами. Подыскивая слова другие, не­вольно вспоминаешь тютчевский «Silentium»: «...Мысль изре­ченная есть ложь». Когда Л.Н. Толстого просили рассказать смысл его романа (!), он говорил, что для этого необходимо пе­ресказать весь роман. Что же говорить о таком тонком пред­мете, как поэзия! Но именно эмоциональный смысл стихотворения, постигнутый через его поэтическую форму (ритм, риф­му, стилистику), должен подсказать режиссеру зрелищную форму, темпо-ритмическое построение; верно угаданная плас­тика, природа игры придадут композиционное единство, цело­стность маленькому зрелищу. Образность сценического языка при работе над постановкой стихотворений — обязательное условие. Во всякой поэзии важно, не «что» сказать, но «как» сказать. Это «как» и есть «что».

Упражнение тренирует в студентах лаконизм, выразитель­ность сценического языка. Перед ними стоит сложная задача — немногим сказать многое. Очень точно ее объяснял Мейерхольд: «Мудрейшая экономия при огромном богатстве — это у худож­ника все. Японцы рисуют одну расцветающую ветку — и это — весна. У нас рисуют всю весну, и это — даже не расцветающая ветка»40. Конечно, лишь на картине большого мастера «расцве­тающая ветка» становится «весной». Нужен талант. Таланту на­учить нельзя. Но можно его развить. Для этого требуется огром­ный труд, чтобы направлять свое воображение в нужное русло, разжечь фантазию, не удовлетворяться приблизительностью, ба­нальными решениями. Зачины на основе стихов дают возмож­ность услышать свободный, самостоятельный, своеобразный го­лос каждого ученика. Голос художника звучит уверенно и вдохновенно, когда он знает, о чем и как говорить.

Творческая личность проявляется и в выборе стихотворе­ния, ведь перед студентами — поэтическая антология всех вре­мен и народов. Наиболее распространенные ошибки при постановке стихотворений: иллюстративность и создание сюжетно-событийной, громоздкой драматургии.

Замечу, что описывать зачины — дело неблагодарное. О них невозможно рассказать, как невозможно рассказать о запахе розы или пересказать музыку. Не буду и пытаться это сделать. И все же продолжу тему — зачины на основе песен. Их в ре­жиссерской школе называют «зримая песня». Задания здесь весьма схожи со «зримыми стихами»:

1. Избежать иллюстративности — совпадения зримого и слухового рядов.
2. Воображение режиссеров должно питаться музыкальной стихией песни, ее темпо-ритмической структурой.
3. Во главе всего — эмоциональное, чувственное содержание песни.
4. Зависимость сценической образности от музыкального и поэтического текстов.
5. Аскетизм выразительных средств, режиссерское «самоограничение».

И здесь прежде всего студентам необходимо выбрать в пе­стром по жанрам, по содержанию песенном море ту песню, что отвечала бы их собственной индивидуальности, в которой была бы отражена их боль или радость, песню, созвучную собствен­ному духовному настрою, настрою времени. У студентов пол­ная свобода выбора, они не ограничены ни темой, ни жанром, ни временем написания песни. Каждый студент предлагает ма­териал, близкий его художественным устремлениям. Так в те­чение года десятки песен, смешных и грустных, старинных и современных, как в фантастическом калейдоскопе, рождаются и умирают в свободных импровизациях студентов. Как спра­ведливо об этом писала Л.Н. Мартынова41, сама идея — сделать песню зримой — не нова. Можно вспомнить «Разыгранные пес­ни», исполнявшиеся в замках французской знати XV века, или «Синюю блузу» — королеву живой газеты в России 1920-х годов. В начале 1960-х годов варшавский театр Класычны создал спектакль «Сегодня я не могу к тебе прийти», состоявший из инсценированных песен. Известен также, как и в режиссерской школе Товстоногова, опыт обращения к зримой песне в поль­ской театральной школе. В чем же заключается сила этого уп­ражнения? Зачины на основе песен раскрепощают режиссер­скую индивидуальность студентов, обогащают театральную зрелищность, открывают широкий простор сценической об­разной условности, соединяя в гармоническое целое пласти­ку актера, вокал, танец, эксцентрику, музыку, пантомиму, — они возрождают радость театральной игры. Метафоричность живого сценического языка, стилистическое многообразие позволяют каждому «прокричать» в полный голос. Так с помощью «зримых песен» молодые режиссеры шутят и ненавидят, радуются и презирают, страдают и смеются. Свободное соединение стилей, настроений, времен и народов: плакат — рядом с бытом, лирическое — и шуточное, публицистика соседствует с сатирой, трагедия — с фарсом, — вот каков диа­пазон этих зачинов. Зримый эквивалент песням студенты ищут долго, порою мучительно, но всегда азартно. Каждая песня — свой мир, свой театр.

Несколько слов хочется сказать о знаменитом учебном спектакле «Зримая песня», рождению которого предшествовал длительный тренинг на материале песен. Начиная со второго курса, шесть режиссеров мастерской Товстоногова осуществи­ли множество проб, сценических версий различных песен. Но только шестнадцать из них продолжили свою жизнь в спектак­ле, созданном на их основе.

29 декабря 1965 года премьера «Зримой песни» открыла путь этому спектаклю по дорогам нашей страны, по дорогам Европы: весна 1966 года — участие во Всесоюзном московском фестивале студенческих театров; август того же года — завое­вано звание лауреатов Международного фестиваля студенчес­ких театров в Югославии (г. Загреб), выступления в театре «Ателье-212» в Белграде; выступление на сцене Учебного те­атра ВИТИЗа (г. София) и на болгарском телевидении; весна 1967 года — участие в Европейском фестивале студенческих театров во Франции (г. Нанси), выступления в знаменитом парижском концертном зале «Олимпия». Всюду — сенсацион­ный успех! Вот как французские афиши рекламировали вы­ступления студентов из Ленинграда в Париже: «Экстраорди­нарные концерты!», «Сенсационный спектакль, который не следует пропустить!». За два года жизни «Зримой песни» — 100 аншлагов!

Спустя 20 лет после «Зримой песни» в мастерской Товсто­ногова был создан учебный спектакль «Песни памяти» — инсценизация песен о Великой Отечественной войне; а в 1989 году — курсовой спектакль режиссеров «Все сначала» впервые объединил «Зримые стихи» и «Зримые песни».

Одна из форм обучения и воспитания режиссеров, пред­ложенная Товстоноговым, став неотъемлемой частью его шко­лы, с годами совершенствуется, видоизменяется, наполняется новым содержанием. Неизменными остаются принципы, цели и комплексные задачи, которые она призвана решать.

Музыка театра начинает звучать тем отчетливее, чем яснее цель, чем более точные средства использовались для ее дости­жения.

1. Гармония, соразмерность всех компонентов зрелища.
2. Лаконизм театрального языка.
3. Точность поэтического, музыкального ходов.
4. Выразительность сценической метафоры.
5. Проникновение в эмоциональный смысл песни, стихов, а не иллюстрации их сюжетов — вот основные «законы» созда­ния «зримой песни», «зримых стихов».

Режиссерский тренинг на основе зачинов призван с новой силой пробудить интерес к пластической форме в театре, к зре­лищному, игровому характеру сценического искусства. Он требует владения чувством композиции, развивает воображение, пространственное, образное мышление студентов; воспитыва­ет ощущение целого, комплексный подход к творчеству; упраж­нение тренирует умение синтезировать различные виды искус­ства — музыку и пластику, сценографию и слово, — преломлять их через призму актерского мастерства; этот прием провоци­рует поиск новых выразительных средств, способных прони­кать в тайну неповторимой авторской стилистики.

Завершая главу, хочу обратить внимание читателей на то, что все три направления программы обучения режиссеров на втором курсе с разных сторон приближаются к ключевой проблеме театрального искусства — к проблеме жанра, разговор о которой впереди.

# ЖАНР СПЕКТАКЛЯ И ИНСЦЕНИЗАЦИЯ ПРОЗЫ

Программа третьего года обучения развивается по двум основ­ным направлениям, тесно связанным с методом действенного анализа и методом физических действий.

1. Сценические проблемы жанра.
2. Инсценизация прозы.

Освоение проблемы жанра включает теорию вопроса и прак­тический тренинг.

Темы лекций:

1. Жанр как поиск уникальной природы чувств и способа актерского существования в спектакле.
2. Проблемы актерского перевоплощения.
3. Характер и характерность.
4. Выразительные средства спектакля.
5. Сценическая атмосфера.

Практический тренинг:

1. Режиссер наедине с пьесой — анализ нескольких пьес различного жанра.
2. Анализ пьес (с акцентом на жанровые особенности), отрывки из которых ставят режиссеры.
3. Создание макета — эскиза и эскизов костюмов к спектаклю, отрывки из которого делают режиссеры (совместно со студентами-сценографами).
4. Постановка отрывков (ансамблевые сцены — 4—5 человек) со студентами актерских курсов.

Инсценизация прозы включает:

1. Создание инсценировки на материале новеллы, короткой повести, сказки.
2. Сочинение режиссером сценографии, костюмов, музыкально-звукового решения для этой инсценировки.
3. Событийно-действенный анализ инсценировки.
4. Сценическая реализация, постановка собственной инсценировки совместно со студентами-актерами (5—7 человек).

## Сценические проблемы жанра

Вопросы жанра на этом этапе — ведущие. «Всякое произведе­ние тем или иным способом отражает жизнь. *Способ* этого от­ражения, *угол зрения* автора на действительность, преломленный в художественном образе, — как считал Товстоногов, — и есть жанр»42. В своих лекциях он сравнивал жанр произведе­ния с огромным материком, а природу чувств и способ актерского существования в спектакле — с конкретной географичес­кой точкой, которую призваны обнаружить режиссер и актер в процессе совместного импровизационного поиска. Проник­новение в тайну творческого вымысла автора (важнейшего сла­гаемого художественного образа) на этом этапе обучения ста­новится первостепенной задачей.

На первом и втором курсах мы уделяем много внимания двум слагаемым художественного образа — смыслу и правде; теперь настал черед вплотную обратиться к проблеме авторс­кого вымысла. Найти и раскрыть Правду вымысла — значит разгадать жанр произведения. Определение угла отражения действительности, направления и меры авторской условнос­ти — путь к постижению его произведения.

Осваивая законы органической «жизни человеческого духа», нельзя забывать о том, что не существует универсаль­ной сценической правды, правды «вообще», но есть правда Гоголя, Чехова, Достоевского, правда Гофмана, Ибсена, прав­да Стриндберга, Беккета, Ионеско... Более того, задача театра не сводится к постижению поэтики произведений, скажем, Чехова, в целом — это только первый этап, вслед за которым необходимо обнаружить своеобразие и отличие, к примеру, че­ховской «Хористики» от «Трех сестер», или «Белых ночей» До­стоевского от его «Братьев Карамазовых». Необходимо, погру­зившись в мир автора, обнаружить правду конкретного произведения, увидеть то, чем она отличается от правды других его произведений, в чем ее особенность, уникальность.

Поиск жанра связан с одной из фундаментальных проблем театра: взаимоотношением режиссера и автора.

Вопрос авторского права режиссера бурно обсуждался те­атральными деятелями еще в двадцатые годы прошлого столе­тия (с учетом хода развития режиссерского искусства). К примеру, известно, что на своих афишах Мейерхольд вместо слова «режиссер» писал: «автор спектакля». Режиссер расширял соб­ственные полномочия, организуя пространство, музыку, пластику, ритмы, художественное единство в спектакле. Самоцен­ность его искусства — очевидна.

Режиссеру всегда принадлежит и замысел, и решение (по словам А.Д. Попова: «Решение — это то, что можно украсть»). Питаясь текстом автора, режиссер создает свой особый сцени­ческий текст, новый театральный мир. Спектакль рождается на пересечении многих волевых усилий творцов — автора, акте­ра, сценографа, композитора. Воля режиссера синтезирует их во имя гармонической целостности спектакля.

Режиссер — отнюдь не интерпретатор, не иллюстратор — он самостоятельный творец. Однако корни режиссерского ис­кусства — в творчестве автора. Эта позиция небесспорна, на протяжении полуторавекового пути развития режиссерского искусства она многократно оспаривалась практически, опро­вергалась в дискуссиях, в публикациях, в научных исследова­ниях. И все же именно такой подход к взаимоотношениям ре­жиссера и автора положен в основу режиссерской школы, которую я представляю.

Рабство, слепое подчинение режиссера драматургу, или свобода, даже произвол по отношению к автору, — вот главные направления решения этого вопроса, исторически сложившиеся в мировом театре. Но может быть также и третий, наибо­лее плодотворный путь: диалог режиссера с автором на рав­ных — режиссер задает вопросы из дня нынешнего, от имени современных зрителей и, услышав авторский голос, его непов­торимую интонацию, находит ответ. Такой диалог призван обогатить автора, не разрушив его мир. Обогатить также и ре­жиссера. Именно равноправный диалог помогает сохранить верность автору и себе, своему времени. Такой взгляд разде­ляет, к примеру, Питер Брук. Он писал: «Часть работы режис­сера — понять намерение автора и перевести литературный язык на язык театра. Говорят, что режиссер — слуга текста. Эта избитая фраза столь же неточна, сколь на первый взгляд бес­спорна. Режиссер — слуга авторских *намерений,* а это совсем другое дело»43.

Следует признать, что режиссерское освоение (а Товсто­ногов говорил даже о творческом «присвоении») авторского текста связано со стремлением разгадать тайну пьесы, ее образ­ность, найти адекватный сценический язык. Это значит — в первую очередь понять, как меняется процесс творчества ар­тиста, природа его существования в спектакле в зависимости от предложенной драматургии, от ее жанра.

Как же осуществляется поиск выразительных средств, не­обходимых актеру только для данного спектакля? Лекции на третьем курсе — попытка дать ответ на поставленный вопрос. Хорошо известны поиски в этой области Станиславского, Не­мировича-Данченко, Мейерхольда, Вахтангова. Дав театру за­мечательные примеры виртуозного искусства, проникающего в тональность авторского замысла, выдающиеся режиссеры прошлого, к сожалению, не оставили последовательного теоре­тического осмысления своей практики в этой сфере. И все-таки их опыт, предвидения, заветы представляются особенно ценны­ми при анализе проблемы.

Самой «пленительной и загадочной звездой» на театраль­ном небосклоне первых лет революции в России справедливо называют Вахтангова. Несомненно, к числу «пленительных загадок» режиссера относится и его способность проникать в мир образов различных авторов — Чехова, Метерлинка, Стриндберга... Именно это качество во многом объясняет секрет триумфов «Свадьбы», «Эрика XIV», «Гадибука», наконец, — леген­дарной «Принцессы Турандот». Щедрая интуиция подсказала Вахтангову облечь «Гадибук» в форму трагической фольклорной легенды и ритмически организованного гротескного обря­дового зрелища, а в «Принцессе Турандот» — призвать на по­мощь яркую театральность карнавальной импровизации, утон­ченную иронию, «отстранение», отношение к образу — тем самым предвосхитить многие открытия «эпического театра» Брехта. В каждой из своих постановок, осуществленных одна за другой в короткие сроки, Вахтангов безошибочно находил новый сценический ход, тот единственный ключ к пьесе, кото­рый обеспечивал успех спектаклю.

Интересен также опыт Мейерхольда проникновения в ав­торский замысел. «Нельзя одними и теми же приемами играть Маяковского и Чехова. В искусстве нет универсальных отмы­чек ко всем замкам, как у взломщиков. В искусстве нужно искать *к каждому автору специальный ключ»*44*,* — эти слова Мейерхольда были подкреплены многими спектаклями, им поставленными. Точно подобранный «ключ» — это богатейшая палитра разнообразных выразительных средств сценического искусства, открытых режиссером и с блеском реализованных в его спектаклях, они-то и помогали раскрыть автора. Правда, Мейерхольд ищет ключ не к той или иной пьесе, но к творче­ству автора в целом: «Меня упрекали в том, что наш «Ревизор» не очень весел... Гоголь любил говорить, что веселое часто обо­рачивается печальным, если в него долго всматриваться. В этом превращении смешного в печальное — фокус сценического сти­ля Гоголя»45. Вот отмеченная критиками, одна из характерных черт спектаклей режиссера: «Мейерхольд зачастую *перемонтировал* текст, выходил *за пределы пьесы,* расширял пьесу до пределов *всего авторского миросозерцания,* лучшие примеры — «Ревизор» и «Горе уму»46. Благодаря художественному един­ству его спектаклей, мысль автора обретала глубину, смысло­вой объем, многомерность; искусству режиссера были доступ­ны новые средства сценической выразительности, охватываю­щие одновременно и бытовое, и абстрактное, и символическое отражение жизни.

Очевидно, что, даже не меняя текста, режиссер (в союзе с актерами, сценографом, композитором) с легкостью может пре­образовать проблему, заложенную в пьесе, по своему усмотрению, не заботясь о совпадении с намерениями автора, искажая, подменяя его мысль собственной. «Я могу, — писал Мейер­хольд, — прочесть пьесу, не изменяя в ней ни буквы, в противоположном автору духе только одними режиссерскими и актерскими акцентами. Поэтому борьба за сохранение и воп­лощение авторского замысла — это не борьба за букву пьесы»47. Игнорирование стилистического, жанрового своеобразия про­изведения становилось всегда препятствием плодотворному развитию театра — он отучался слышать голос автора, видеть его неповторимое лицо. «Есть *черты* лица, а есть *выражение* лица. Плохой портретист пишет только первое, а хороший — второе...»48 — проблема авторской стилистики всегда занима­ла Мейерхольда. Жанр — это «выражение лица» автора. Театр — самостоятельный творец — должен быть чутким по от­ношению к автору, суметь уловить «выражение его лица», а не «черты», — то есть не просто в точности воспроизвести текст (такой педантизм просто вреден), но проникнуть в мир его об­разов, постигнуть его поэтику.

Своеобразие постижения авторской стилистики в творче­стве Станиславского и Немировича-Данченко выразилось в том, что автор раскрывался ими прежде всего через актера. Широко и свободно вводя театральную условность в свои спек­такли, Художественный театр оставался верен своему основ­ному творческому принципу: внутреннее оправдание актером сценической условности, ее органическое рождение из челове­ческой природы самого артиста. Для Станиславского была до­пустима (и любима им!) любая сверхусловность в режиссер­ском использовании сценической площадки, в планировке мизансцен, в декорациях и костюмах. Однако среди такой ус­ловной обстановки на сцене должен действовать живой чело­век, сколь угодно эксцентричный, но во всей его физической, духовной и психологической подлинности. Станиславский ни­когда не ставил знака равенства между правдой жизни и сце­нической правдой. Превратно понятые формулы Станислав­ского «я в предлагаемых обстоятельствах» и «идти от себя» часто приводят к тиражированию актерами штампов правдо­подобия, пренебрежению к автору, к образу, к перевоплоще­нию. Предъявление самого себя, не преображенного творчес­ки, губительно для искусства актера. Это приводит также к искажению автора. Станиславский писал: «Беда, когда всякую роль, всякого автора *подминают* под себя, приспосабливают себе, переваривают для себя. Тут смерть искусству и ремес­ло»49. Он предлагал диалектическое равновесие во взаимоот­ношениях театра и автора: «Результатом творческой работы ар­тиста... является живое создание. Это не есть слепок роли, точь-в-точь такой, какой ее родил поэт, это не сам артист, ка­ким мы знаем его в действительности. *«Новое создание —* жи­вое существо, унаследовавшее *черты* как *артиста,* его зачав­шего и родившего, так и *роли,* его, *артиста, оплодотворившей.* Новое создание — дух от духа, плоть от плоти *поэта и артис­та»50.* Этот принцип нашел отражение в таких спектаклях, по­ставленных Станиславским, как «Ревизор», с поразительным по смелости решением образа Хлестакова, — яркий психоло­гический гротеск Михаила Чехова; в «Горячем сердце», с фарсовым, великолепным по остроте постижения образа Хлыно-ва — Москвиным; в динамичном карнавальном представлении «Женитьбы Фигаро». Жизненная правда не адекватна сценичес­кой, поэтому Станиславский боролся с бытовой правдой в театре, называл ее «правденкой», «малой правдой». Правда ав­тора, считал он, это «большая правда», прокладывающая путь к перевоплощению. Вступая в спор с теми, кто стремился су­зить его учение до бытового правдоподобия, Станиславский писал: «Вся моя жизнь посвящена *перевоплощению»51.*

На протяжении всей своей театральной и педагогической практики разгадкой жанра, стилистики автора был увлечен и Немирович-Данченко. Как говорил сам мастер, он стремился в своих спектаклях передать сценическими средствами «пу­шок» неповторимой индивидуальности автора. «...Я стараюсь проникнуть в самую глубь явлений, ...Я напрягаю свои силы, чтобы заразить актеров тем чувством тайного творчества, ко­торое я получаю от пьесы или роли, заразить актеров тем *аро­матом авторского творчества,* который не поддается анализу, слишком ясному, той проникновенностью психологии, которую не подгонишь ни под какую систему и не подведешь ни под ка­кие «корни чувства», когда дважды два становится не четыре, а черт знает чем», — эти слова режиссера относятся к началу 1915 года, когда учение о творчестве актера, знаменитая сис­тема Станиславского еще только складывались. Минуют годы, десятилетия, прежде чем, пройдя через различные стадии по­исков, заблуждения, противоречия, Станиславский откроет метод физических действий, помогающий проникновению в тайну авторского образа, дарующий актеру свободу импрови­зационной жизни. Творческая последовательность и настойчи­вость Немировича-Данченко в желании отыскать уникальную стилистику произведения, его погруженность в эту проблему, думается, являлись мощным толчком, стимулирующим про­цесс поисков в Художественном театре. «Лицо автора», «внут­ренний образ», природа, способ актерского существования в спектакле, «зерно роли» — это все проблемы, глубоко волновавшие режиссера на протяжении всей его творческой жизни. «Угадывание авторского стиля составляет одну из важнейших задач театра... Итак, если мы установим, что стиль спектакля должен идти от стиля автора, то вот тут-то возникает другой важный вопрос: как добраться до стиля автора? Это одна из важнейших основ воспитания актера, которая, однако, у нас до сих пор очень колебалась и сейчас еще не имеет устойчивости в нашем театре. Шаток и, я бы сказал, не имеет никаких кор­ней вопрос о том, как угадать автора... Я уже говорил не раз, что необходимо у нас завести классы аналитического изучения авторского стиля по большим классическим произведениям... Изучение автора, или, точнее, *подхода к раскрытию* его лица, помогает верно находить стиль спектакля»52. Однако практи­ка показала, что не открытие классов «аналитического изуче­ния авторского стиля», как предлагал Немирович-Данченко, а метод действенного анализа пьесы и роли дал инструмент для плодотворных поисков в этом направлении. Свою новую ме­тодику Станиславский справедливо считал решающим шагом на пути обнаружения неповторимых особенностей, отличаю­щих художественный мир одного автора от другого.

Отметим, что такие краткие экскурсы в историю вопроса весьма полезны студентам. Любое явление необходимо пока­зать ученикам в развитии, в движении, в контексте становления театральной культуры. Таким образом активизируется их собственный поиск, стимулируются самостоятельные откры­тия. Студенты видят, куда и как шли их предшественники, и выбирают собственные пути.

С самого начала важно подчеркнуть этический аспект про­блемы поиска природы актерского существования в спектак­ле. Эта проблема связана с желанием наиболее полно раскрыть и автора, и актера. Ее значение необычайно широко; из сугубо театральной она переходит и в область практической педаго­гики, смыкается вплотную с проблемой перевоплощения, выд­вигая вопрос о природе перевоплощения, различной в разных жанрах (как нет «вообще» правды, а существует лишь правда конкретного автора, так не существует и «вообще» перевопло­щения).

Зачастую определение творческих потенций молодого акте­ра отдано случаю: если происходит совпадение природы чувств с авторским художественным законом, — это приносит успех ак­теру, если же не раскрылись стилевые, жанровые особенности материала, — его ожидает грустный итог. Именно поэтому сущ­ность режиссуры заключается в умении проникнуть в авторский вымысел прежде всего через творчество актера.

Товстоногов часто говорит студентам об идеале, заветной цели театрального искусства — *о «чуде» перевоплощения* в твор­честве актера.

* Но чудес ведь не бывает, — возражают студенты.
* Вы правы, они очень редки, и все же в искусстве случаются чудеса! Я в это верю. Я бывал свидетелем такого творческого чуда, когда подготовленный подсознанием актера взрыв открывал простор вдохновению и позволял совершить огромный качественный скачок, слиться с образом.

Главное же, утверждает Георгий Александрович, не в ко­нечном результате (будет он достигнут вполне или нет), глав­ное — в пути, по которому развивается сценическое искусст­во, в той цели, к которой оно стремится. Перевоплощение — награда за верный процесс. Замечательно эту мысль выразил Станиславский, озабоченный тем, чтобы повысить требование к театру, к режиссерам, к артистам, чтобы оградить «театр от наплыва в него бездарностей»: «...я поставил бы идеалом для каждого актера — *полное* духовное и внешнее перевоплощение. Пусть такая цель окажется недостижимой, как недосягаем вся­кий идеал, но уже одно посильное стремление к нему откроет таланту новые горизонты, свободную область для творчества, неиссякаемый источник для работы, для наблюдательности, для изучения жизни и людей, а следовательно, и для самооб­разования и самоусовершенствования. Пусть та же цель ока­жется не по плечу бездарностям. Такой девиз — злейший враг рутины, и он победит ее, злейшего врага искусства»53. Разде­ляя эту идею Станиславского, Товстоногов развивает ее, дела­ет еще один важный акцент: «Станиславский оставил нам ве­ликое открытие — законы органического поведения человека на сцене, но не находя индивидуального приложения этих за­конов к каждой конкретной роли, к каждой пьесе — мы преда­ем Станиславского. Правда сценической жизни актера, *приро­да перевоплощения* должны соответствовать художественному строю конкретного произведения. Нельзя забывать, что не су­ществует *вообще* перевоплощения, оно неотрывно от жанра, от авторской стилистики, от особой *природы чувств и способа су­ществования.* К сожалению, режиссеры часто забывают об этом... Перевоплощение — самый сокровенный процесс рабо­ты актера, в нем подсознание играет решающую роль. Подвес­ти актера к естественному переходу от сознательного к бессоз­нательному — вот задача режиссера»54.

Известно, что суть школы Станиславского — перевоплоще­ние через верность себе. «Я в предлагаемых обстоятельствах» — исходное условие перевоплощения. Я должен идти от себя, но(!) — как можно дальше. Перевоплощение — это движение двух энергетических и интеллектуальных потоков навстречу друг другу: 1) от себя — к роли, и 2) поиск свойств характера, личностных, неповторимых качеств персонажа — в себе. Я иду на­встречу роли, и одновременно она приближается ко мне: мо­мент встречи и есть «чудо» перевоплощения. Если помнить, что предлагаемые обстоятельства вбирают в себя весь мир внутренней жизни роли и всю сложную, со множеством свя­зей среду, окружающую персонаж, то принцип «я в предлагае­мых обстоятельствах» — наполнится глубоким содержанием. Станиславский говорил, что сыграть роль — это сыграть всю сумму предлагаемых обстоятельств, то есть перевоплотиться. Отбор обстоятельств — обязательное условие существования жанра. Каждый автор предлагает свой особый способ отраже­ния мира, он индивидуален в отборе предлагаемых обстоя­тельств жизни героев. Для Чехова, к примеру, считал Товсто­ногов, очень важны такие обстоятельства, как плохая погода или головная боль, а в комедиях Шекспира погода всегда хо­рошая, и у его героев никогда не болит голова. А если уж в пьесе Шекспира плохая погода, то это — буря! Стремление унифицировать отбор предлагаемых обстоятельств по законам жизненного правдоподобия уводит режиссера от постижения мира автора, населенного конкретными, неповторимыми чело­веческими судьбами, уводит от поисков жанра. «Действитель­ность, отраженная художником *под особым* углом зрения, мо­жет найти эквивалентное сценическое воплощение, только если будет разгадан закон автора»55. Природа актерского перевоп­лощения в огромной степени зависит от того, какие обстоятель­ства отобрал для роли автор, какие из них отобрал, акценти­ровал и обострил режиссер, какое отношение к тем или иным обстоятельствам роли устанавливает актер.

Когда мы говорим о природе перевоплощения (то есть о жанре сценической жизни актера), следует помнить, что взаи­моотношения между актером и его ролью могут быть различными: от предельно полного слияния до брехтовского «отстра­нения», когда актер дистанцируется от своей роли. Между этими двумя крайними позициями, разумеется, существует множество переходных состояний отдаления актера от своей роли и сближения с ней. Дистанция между ними может сокра­щаться или увеличиваться в зависимости от условий жанра, то есть от принципа театральной игры, выбранного режиссером.

Наконец, в рамках одного и того же спектакля, если это нуж­но, актер может в отдельные моменты предельно слиться с ро­лью, а на другом этапе — демонстрировать зрителям разрыв с нею через свое отношение к играемому персонажу. Все это при­меры различных подходов к природе актерского перевоплоще­ния, зависящей от жанра.

Еще один важный аспект этой темы касается способа об­щения актеров и персонажей со зрительным залом. Наиболее распространенными являются две формы:

1. Актеры живут в законе «четвертой стены».
2. Актеры, или их персонажи, впрямую общаются со зрительным залом.

Это очень грубое деление. Для поисков уникального спо­соба существования актеров на сцене их явно недостаточно. Ре­жиссерскую палитру можно расширить:

1. За счет движения «четвертой стены» — она может заканчиваться на уровне рампы сцены, или в конце зрительного зала, или в космическом пространстве (там, где среда обитания Бога).
2. «Четвертую стену» можно разрушать и вновь строить много раз в течение спектакля, если это нужно.
3. Некоторые персонажи или актеры имеют право жить только в законе «четвертой стены», другие наделяются правом ее ломать и вновь возводить.

Способы взаимодействия со зрительным залом (при отсутствии «четвертой стены») также весьма многообразны: от прямых физических контактов с публикой (перформансы и хеппенинги) до скромного, главным образом словесного воз­действия (типа апартов в зрительный зал). Однако, учитывая, что прямое взаимодействие с публикой это всегда диалог (не обязательно словесный), самое важное — определить, чего хо­чет актер или его персонаж от публики: совета, защиты, оправ­дания своим поступкам... — число вариантов бесконечно. Не­обходимо определить — кем являются зрители для актеров, для персонажей: врагами, друзьями, судьями, советчиками, оппо­нентами — этот ряд тоже не имеет границ.

Я рассказываю о тех направлениях, возможных подходах к поиску уникальной природы чувств и неповторимому способу актерского существования в спектакле, которые считаю наиболее продуктивными. Разумеется, режиссерский тренинг в об­ласти жанра шире, разнообразнее, чем только работа с актером. И все же он — главный в режиссерской школе, которую я пре­подаю.

«Найти, подобрать, изготовить ключ, которым открывает­ся замок пьесы, — кропотливое, ювелирное и чрезвычайно хит­рое дело... Не сломать замок, не выломать дверь, не проломить крышу, а *открыть* пьесу. Угадать, расшифровать, подслушать то самое *волшебное слово —* «сезам!», — которое само распахи­вает ворота авторской кладовой... Талантливые авторы порою и сами не знают, *как открываются* их тайные клады. Но это, в сущности, не их дело, их дело — добывать клады человеческих характеров, мыслей, чувств, событий и поступков. Наше дело — найти ключи от этих кладов и... передать их артистам»56. Толь­ко так, по мнению Товстоногова, может возникнуть нерастор­жимый сплав — исполнение творческой воли писателя и самостоятельного, собственного авторства художников театра.

Поиск природы существования актера в спектакле остает­ся до сих пор самой мистически-неопределенной частью режис­суры, здесь нет методологии, не определены закономерности поиска. Однако многолетняя практика помогает нащупать под­ходы к этой, столь туманной, в области интуиции и подсозна­ния лежащей проблеме. Природу игры в спектакле нельзя объяснить словами. Искусство режиссера состоит в умении привести актеров к нужному способу существования. Для этого он должен быть верно угадан постановщиком спектакля, а по­том раскрыт различными сценическими средствами.

Итак, какие же пути, подходы к решению этой проблемы предлагаются ученикам? Начнем с того, что режиссер не име­ет права ее игнорировать ни на одном этапе работы.

1) Первое знакомство с пьесой — очень ответственный мо­мент. В художественном произведении, как известно, действу­ют законы не прямого отражения жизни. В нем предстает мир, отраженный под определенным углом зрения художника. Ре­жиссер должен быть на страже своей чувственной природы, до­вериться интуитивному восприятию особого мира автора, настроиться на его волну. Только тогда, возможно, он сумеет впоследствии воспламенить в нужном направлении и вообра­жение актеров, сценографа, композитора, заразив их собствен­ной влюбленностью в пьесу.

2) Стиль автора характеризует не те или иные отдельные элементы формы и содержания, поддающиеся анализу, но особый характер их сплава. Язык, пластика, природа конфликта, темпо-ритм, лексика, интонация, нравы, характеры персонажей, неповторимость атмосферы, среды, быта и бытия, законов и обычаев, композиционное построение, структура произведения, общий эмоциональный колорит — могут помочь режиссеру проникнуть в тайну автора. По мнению Товстоногова, как я уже говорила, режиссеру полезно совершить путь от авторского вымысла к его жизненным истокам. Иначе говоря, — провести сопоставление «стилистического» и «фотографического» «романов жизни». Это дает возможность ощутить своеобразие авторского взгляда на мир. Мастер особенно выделял значение этого приема для пьес, написанных на исторические сюжеты, в которых соединены две разные эпохи. (К примеру, «Антигона» Ануя или «Кориолан» Брехта, исторические хроники Шекспира.)

3) Поиск верной природы чувств — это область, близко соприкасающаяся с различными аспектами психологии творчества. Поэтому режиссер не может быть безразличен к многообразным вопросам этики сотворчества, к кажущимся мелочам репетиционного процесса, которые в действительности имеют большую власть над творцами.

4) Важное значение имеет верное распределение ролей. На этом этапе искусство режиссера состоит в том, чтобы угадать среди актеров потенциального лидера импровизационного поиска. Такими лидерами обычно становятся актеры, наделенные богатой интуицией, способные легко преодолевать сложившиеся ранее стереотипы мышления, штампованные представления о пьесе и о роли. Именно актер—лидер способен практически задать верный тон репетиционному процессу. Ведь разговоры с актерами о природе игры часто бесплодны. Актер—лидер, проникнутый авторским и режиссерским видением мира, интуитивно угадав природу чувств и способ своего существования, воздействует в репетициях на партнеров, вовлекая их в особую театральную игру. Актер—лидер может быть определен режиссером уже в процессе работы; лидер — это тот, кто скорее других через свою психофизику постиг природу автора, замысел режиссера и способен повести за собою партнеров.

5) Большое значение имеет атмосфера репетиций. Она может стать предпосылкой к обнаружению актерами верного камертона будущего спектакля. Такая атмосфера иногда возникает стихийно, но студентам-режиссерам необходимо научиться и сознательно управлять этим тонким, изменчивым процессом. Атмосфера репетиций должна быть своеобразной проекцией атмосферы будущего спектакля. Формируя репетиционную атмосферу, режиссер, скажем, в одном случае стремится к тому, чтобы возобладали шутки и розыгрыши, атмосфера игры и праздника, а в другом — камерная, исповедальная атмосфера углубленного психологизма; в первом случае он поощряет актерское озорство, проказы, провоцирует дух раскованной театральности, а во втором — разнообразными средствами настраивает участников репетиций на душевную открытость, стоит на страже тонких, глубоких человеческих связей, возникающих у актеров. Верная репетиционная атмосфера — важный стимул творческого поиска.

6) Режиссер — противник многословия на репетициях. Вот как об этом говорил Товстоногов: «Для режиссера это важно, для актера — вдвойне. Обстановка, в которой используется *минимум слов,* на мой взгляд, самая здоровая в искусстве театра... Нередко, к сожалению, мы больше занимаемся размышлениями вслух об искусстве, чем собственно искусством. И нет больше радости для творческого коллектива театра, чем обрести возможность понимать друг друга по мимике, жесту, междометию. Это помогает обойтись без рациональной подготовки, которая сушит творческий процесс и разрушает атмосферу — драгоценное достояние репетиций и спектакля»57. Как известно, при непосредственном контакте только 30 процентов информации человек воспринимает с помощью слов. Остальное — движения, жесты, взгляды, интонации. Эта закономерность, открытая психологами, должна учитываться студентами и формировать особый характер разговора режиссера с актером.

В методике, основанной на совместном импровизационном поиске уникальной актерской природы существования, эффек­тивность такому разговору обеспечивает умение режиссера образно формулировать свою мысль, используя слова незатертые. Банальность, бедность языка режиссера, равно как и словесное оригинальничанье, мешают эмоциональному восприятию, воз­никновению ответного чувства в душе актера.

7) Полезно как можно раньше познакомить актеров с прин­ципом сценографического решения, с костюмами, с музыкаль­ным образом готовящегося спектакля.

Особое внимание следует уделить решению пространства, в котором предстоит жить актерам. Работа со сценографом начинается раньше, чем работа с актерами. Значит момент прогнозирования, предчувствия режиссером того, как соотносят­ся способ актерского существования и зрительный образ спек­такля, — это сложнейшая, серьезнейшая проблема. Как придти к соответствию зрительного образа духу и сути произведения? Здесь иногда помогает живопись — мировая, классическая, со­временная. Можно найти некий аналог в других искусствах (музыке, поэзии, литературе), который задает верный тон в работе со сценографом.

Проблема соответствия сценической среды, в которую бу­дет погружен артист, ее стилистического, изобразительного ряда, пространственного решения со способом актерской игры — одна из труднейших для режиссера.

В работе со сценографом должен присутствовать тот же импровизационный момент поиска, что и с актерами. Необхо­димо заразить художника своим замыслом. Хорошо привести его на репетиции, на этюды-импровизации, чтобы он увидел и почувствовал природу игры. Но, к сожалению, чаще бывает, что макет спектакля уже готов, а режиссер еще не начал репетировать. Иначе театр не поспевает — существуют организацион­ные, временные рамки-тиски. Такая практика, конечно, проти­воречит истинно-художественной, творческой связи режиссера с художником. Это одна из причин того, что пространство сце­ны часто не согласуется с пластикой актера в спектакле. Раз­меры сцены, ее архитектура диктуют очень многое, в том числе стиль спектакля, его жанр. Спектакль, играющийся на площади или на стадионе, требует иного способа актерской игры, чем тот, что происходит в маленькой комнате или низком, узком, подва­ле. Сценография, не связанная с жизнью актеров, — признак профессиональной слабости режиссера. Поэтому в режиссерс­кой школе много внимания уделяется совместной работе студентов-режиссеров со студентами-сценографами. Мы проводим с ними общие теоретические занятия, и главное, — на третьем курсе они создают эскизы и макеты к пьесам, отрывки из кото­рых делают режиссеры в течение года. Процесс создания эски­зов и макетов — длительный, полный проб и ошибок. Он также ориентирован на поиск жанровых особенностей и уникального способа актерской жизни на сцене.

8) Без точно найденного пространственного решения невозможно рождение яркой и выразительной мизансцены.

Мизансцена — язык режиссера, мизансцена, выражающая в пространстве и времени смысл события, впрямую связана со сценографией. Уже в самой приблизительной репетиционной выгородке должна чувствоваться «температура» произведения, его «цвет», его нерв, его «музыка», должен чувственно преду­гадываться смысл. Мизансцена — пространственно-временная категория. Она интересна, когда образна, метафорична, имеет второй смысл, когда взрывает содержание события. И событие и мизансцена существуют во времени, они процессуальны. Фотографией мизансцену зафиксировать нельзя. Можно зафик­сировать ее фрагмент — композицию. Композиция — только один миг беспрерывно движущегося, пластически выраженного процесса. Мизансцена выражает жанр.

Как уже сказано, в методе действенного анализа два этапа: первый — «разведка умом» — режиссер наедине с пьесой; вто­рой — «разведка телом», но второй этап состоит из двух: 1) импровизационный поиск, «разведка» и 2) построение мизансценического рисунка, образное выражение того смысла, который найден на первом и втором этапах. Органичное рождение мизансцены позволяет актеру импровизационно в ней существо­вать. Как в формуле у Мейерхольда: импровизационное само­чувствие и существование артиста в жестком режиссерском рисунке. Самое опасное, когда режиссер, минуя все этапы, начинает сразу строить мизансцену. Тогда все становится бес­смысленным! У некоторых таких режиссеров есть даже зре­лищный талант, но для них артисты превращаются в марионе­ток. Это мертвый театр. Потому что мизансцена, обнаруженная не путем актерской действенной импровизации, а насильствен­но привнесенная в спектакль режиссером, часто так и не ста­новится, увы, органичной для актера. Она остается холодной и формальной, искусственной, мертвой.

9) Импровизационное самочувствие актера, составляющее основу метода Станиславского, является важнейшим фактором в процессе поиска способа существования в каждом конкретном спектакле.

Вопросы импровизационности актерского творчества по­стоянно находятся в поле зрения сценической педагогики. Они имели различные решения еще в дореволюционной России. В частности, в мейерхольдовской студии на Бородинской. Здесь класс истории и техники комедии дель арте, с привле­чением фундаментальных научных источников, вел В.Н. Соло­вьев. Пластические импровизации, этюды в духе итальянской комедии, новые творческие контакты с публикой — все это было в программе студии. Опыт ренессансных импровизаторов вызывал уже в ту пору интерес многих театральных коллекти­вов, студий. Проблемы актерской импровизации были во гла­ве обучения и в Первой студии МХТ. Здесь использовались иные подходы, чем у Мейерхольда, но их сближала общая цель — поиски системы воспитания нового актера. Творческая свобода актеров различных школ обнаруживалась именно на путях развития импровизационного самочувствия.

Актер, воображение которого обострено, растревожено, чувства, реакции непосредственны, освобождены от насильственности и понукания, ощущения живые, непредвзятые, — только такой актер способен изучать, открывать природу чело­века, тайны сценического жанра. Духовная и физическая раскрепощенность — важнейшее условие репетиционного процес­са. Такому актерскому раскрепощению, как мы знаем, способен помочь метод физических действий.

10) Режиссер — организатор репетиционного процесса, но он сам — часть этого процесса; прислушиваясь к тому, что ак­тер привносит в роль, по мере ее создания, сравнивая, сомне­ваясь, режиссер должен почувствовать препятствия, стоящие на пути «выращивания» актером своей роли, дать верный ка­мертон поиску природы чувств.

Верно направить импровизацию — в соответствии с замыс­лом, созревшим у режиссера в процессе подготовки (еще до встречи с актерами), подвергнуть практическому анализу с ак­терами предварительную оценку фактов пьесы — такое совме­стное творчество может быть обеспечено соответствующими профессиональными предпосылками.

Рациональная рассудочная среда не пригодна ни для созре­вания замысла, ни для рождения образа спектакля, ни для «ху­дожественного заговора» его творцов. Увы, эту простую исти­ну часто забывают студенты. Режиссер, построив в своем уме сцену, вгоняет в нее артиста, не веря в потенциальные возмож­ности актера, или стремясь к быстрому результату, или лишив­шись терпения. Такие ошибки студенты-режиссеры соверша­ют очень часто.

Совместные импровизации, совместный поиск, общая те­атральная игра — вот основной репетиционный принцип шко­лы Товстоногова. Наша методика такова, что в репетициях становится уже непонятно, как и кем рождено то или иное предложение. Да это и не важно! Вы взаимообогащаете друг друга. При этом у артиста должно быть сознание самостоятель­но найденного действия. Это высшее достижение режиссера, и тут нет места его ложному тщеславию — это мелкое чувство, уводящее от искусства.

Отмечу еще одну опасность, которую таит импровизаци­онный способ репетиций. Иногда артист — очень интересный, талантливый, смело импровизирует, но не в русле нужного жанра или вне верного смысла. Все знают такого рода бесплод­ные репетиции, когда делаются многочисленные этюды, имп­ровизации, которые уводят в сторону. Импровизация ради им­провизации. Обязанность режиссера — изменить такое течение репетиционного процесса. Словом, роль режиссера в импрови­зационном поиске природы чувств и способа актерского суще­ствования в спектакле ответственна и многообразна.

11) Теперь посмотрим на сценическую *характерность* и *характер,* с точки зрения жанра.

Постижение *характера,* — то есть совокупности наиболее устойчивых и специфических личностных черт, которые про­являются в мировосприятии и поведении героя, в природе его мышления, — происходит в соответствии со сценическим за­коном, провозглашенным Станиславским: быть другим, оста­ваясь самим собою. Это путь от себя к образу и нахождение в себе черт, присущих ему, то есть — путь перевоплощения. Уга­дать логику характера — это значит угадать логику действия роли: 1) отношение человека к миру; 2) способ думать; 3) ритм его жизни — вот те координаты, которые более всего должны интересовать актера в процессе создания характера. Жизнь духа диалектически связана с жизнью человеческого тела, по­этому так велик интерес театра (а значит и школы) к духов­ной стороне образа, интерес, часто заглушающий внимание к изменению внешнего облика героя — *к характерности.*

Найти способ героя думать — это значит приблизиться к его мировоззрению, постигнуть его *мыслительное действие.* Своеобразие видений, ассоциаций, внутренней речи персона­жа, острота зрительных, слуховых ощущений, воспоминаний — формирует мыслительное действие, а оно, в свою очередь, це­ментирует все остальные элементы действия. Ритм жизни ге­роя, отношение к миру — тесно связаны с его способом думать. Выделение мыслительного действия из единого психофизичес­кого процесса действия как важнейшего фактора на пути к пе­ревоплощению представляется особенно нужным. Индивиду­альный стиль мышления является основным свойством созда­ваемого характера в современном театре.

Лаконизм средств выразительности актера, то есть исполь­зование минимума средств при максимальной выразительнос­ти, требует тончайшего, изощренного психологического рисун­ка роли, в каком бы жанре ни работал актер. Способ думать, свойственный герою пьесы, становится той тайной, проникнуть в которую (вслед за актером) стремится современный зритель, получая эстетическую радость в процессе ее постижения. Вот почему такое большое значение приобретают так называемые «зоны молчания». Актер может не произносить ни слова на сцене, но зритель осязаемо ощущает каждую секунду этой «зоны молчания», чувствует активную мысль актера, понима­ет, о чем он в данный момент думает. Без умения мыслить на сцене искусство артиста современным быть не может. Очевид­но, что «зерно роли», о котором мы говорили раньше, особая природа перевоплощения, характер и характерность — помога­ют найти верную природу чувств и способ актерской жизни в соответствии с жанром.

12) Постигнуть жанр невозможно без создания верной сце­нической атмосферы. Схемы живут в безвоздушном простран­стве, а живым характерам необходим воздух времени. Сложная борьба, происходящая в пьесе, связана с определенной атмос­ферой действия. Атмосфера — это воздух спектакля, «силовое поле», которое создается усилиями всего коллектива. Сам ак­тер, мир, окружающий его в спектакле: тишина, пауза, звуки, свет и темнота (организованные темпо-ритмически режиссе­ром), напряжение борьбы между персонажами, мизансцены, цвет и костюмы, декорация и музыка — все, что излучает про­странство сцены, создает атмосферу спектакля. Атмосфера о многом рассказывает зрителям. Вместе с тем она является важным стимулом творчества актера. Атмосфера — понятие ре­зультативное. Верно построенная жизнь пьесы — прежде все­го через актера — условие рождения искомой жанровой атмос­феры.

«Природа чувств — это не компонент спектакля, а то един­ственное, что обусловливает *все компоненты,* средоточием своим избирая артиста»58 — такой взгляд Товстоногова на про­блему жанра придает ей значение самой главной в его режис­серской школе. Естественна поэтому ее связь с методом дей­ственного анализа и методом физических действий. Общие принципы поиска природы чувств и способа актерского суще­ствования в спектакле могут кратко быть сформулированы так:

1. Точный отбор предлагаемых обстоятельств.
2. Установление верного отношения к этим обстоятельствам.
3. Определение способа взаимоотношений партнеров.
4. Определение способа общения со зрительным залом.

Таким образом, как видим, и на этапе так называемой «раз­ведки пьесы умом» и на этапе «разведки телом» — поиск не­повторимой авторской стилистики через театральную игру, предложенную режиссером, является определяющим.

Репетиции в режиссерской мастерской Товстоногова горьковской пьесы «Дети» — пример проникновения в сложную ав­торскую стилистику59. Разгадка тайны пьесы «Дети» трудно да­валась студентам. На поверхности — лежит мораль, она-то и обманывала, сбивала с толку. В коротком пересказе студентов сюжет пьесы Горького первоначально был следующим: «Не­ожиданный приезд из-за границы потомственного князя Свирь-Мокшанского, владельца всех уездных лесов, разжег хищнические интересы отцов города Верхнего Мямлина, воз­мечтавших о лесопромышленных барышах. Покупка у князя леса — завидный куш: «Руби! Пили! Вези! Огребай деньги!» Не сделка — а золото! Это понимают купцы Мокей Зобнин, Иван Кучкин и Петр Типунов. Потому-то они и чинят друг другу козни, стремясь устранить соперников. Однако выясняется, что свой лес князь давно уже запродал немецкому промышленни­ку Бубенгофу. Так рушатся планы купеческого обогащения». Предлагая свои версии анализа, студенты сходились на том, что борьба за покупку леса определяет развитие конфликта в пье­се. Вместе с тем такой взгляд на одноактную комедию Горь­кого не удовлетворял самих студентов: как будто речь шла о другом каком-то произведении. Когда читали, пьеса казалась современной, живой, а теперь — ничего смешного не осталось. Да и название странное — при чем здесь «Дети»? Удивляло студентов, что сквозное действие исчерпывалось задолго до конца пьесы (как только купцы узнавали, что Бубенгоф — но­вый владелец леса). Они понимали, что сквозное действие ими не верно угадано. Студенты зашли в тупик. Загадочная пьеса! «Конечно, — согласился Георгий Александрович, — в каждой пьесе своя загадка, своя тайна. Чтобы ее разгадать, нужно научиться размышлять о пьесе, *проводить анализ и практические поиски в жанре произведения.* Сверхзадача, сквоз­ное действие, природа конфликта не могут быть разгаданы в отрыве от стилистики пьесы».

Товстоногов предложил студентам прочитать повесть Горького «Городок Окуров», которая, по мнению мастера, яв­ляется трагическим вариантом комедии «Дети» и должна помочь созданию «романа жизни». Повесть, написанная Горьким в 1909 году, была впервые напечатана с подзаголовком «Хро­ника». В ней нашла отражение жизнь уездной России с ее непрерывной, изо дня в день, мелкой борьбой «зоологического индивидуализма», жизнь тупых, ленивых мещан. В повести слободской поэт Сима Девушкин изобразил строй души оку-ровских жителей такими стихами:

Позади у нас — леса,

Впереди — болото.

Господи! Помилуй нас!

Жить нам — неохота.

Скушно, тесно, голодно, —

Никакой отрады!

Многие живут лет сто —

А — зачем их надо?60

Горький предпослал своей повести красноречивый эпиг­раф из Достоевского: «...уездная, звериная глушь». Эту же уез­дную глушь, но под иным углом зрения, описал автор (спустя год — в 1910 году) в «Детях».

— Без предчувствия природы произведения нельзя присту­пать к анализу.

Георгий Александрович также обратил внимание учеников на самую первую развернутую ремарку автора, которая должна помочь разгадке исходного события, а значит и пролить свет на исходное предлагаемое обстоятельство. Горький подчерки­вает, что герои пьесы — жители дремучей глуши: заштатный городок Верхнее Мямлино (!) расположен в пяти верстах от железной дороги. Автор также останавливает наше внимание на противоестественной странности персонажей, которые уст­раивают застолье, готовят пир для приема именитого гостя рядом с ... уборной (!). Да и вся подготовка к встрече князя скорее похожа на игру детей, на забаву дикарей. Исследуя пье­су дальше, нельзя не удивиться странной реакции Кости — племянника Мокея Зобнина — на то, что их тайна раскрыта соперниками: согласно ремарке автора, Костя радостно (!) со­общает дяде о том, что они пойманы с поличным Иваном Кичкиным и Петром Типуновым. При появлении компании опас­ных конкурентов Горький пишет:

... *Костя, едва сдерживая смех, делает Типунову какие-то знаки, тот схватил бороду в руку и, закрыв ею рот, подмиги­вает Косте...*

3обнин *(хихикая).* Пронюхал?61

Все давятся от смеха, хихикают, веселятся, чему-то раду­ются — по меньшей мере странная встреча врагов-соперников. Такое поведение персонажей, неадекватное обстоятельствам, прослеживается на протяжении всей пьесы. В самом деле, для нормальных людей, для купцов, в которых живы собственни­ческие инстинкты, сообщение о том, что лес навсегда уплыл из их рук, — подлинная драма, тяжкий удар, от которого нелегко оправиться. А для купцов в пьесе «Дети» — это не более, чем досадная неприятность, которую они с легкостью скоро забы­вают. Вот какие ремарки дает Горький: «... *Татьяна* (сестра Зобнина. — *И. М.) увлечена игрой с Евстигнейкой... Дверь из уборной широко распахнулась — вылетел Евстигнейка... Тать­яна хохочет... все остальные — удивлены, но охвачены любопыт­ством, ожидают скандала...»62.* Казалось бы, какое всем им дело до Евстигнейки, когда только что на их головы обрушилось ис­тинное несчастье?..

Георгий Александрович читает вместе со студентами фи­нал пьесы63:

... *в углу храпит пассажир.*

*(Все пьют.)*

Костя. Разбудить надо этого...

Евстигнейка *(пьяный).* Уши ему тереть надо... Дайте я его сейчас...

3обнин. Он и так воспрянет... Костя, поднеси ему к носу рюмку!

Костя *(поднося).* Путешествующий! Москва близко!

Типунов *(толкнул Костю под локоть).* Эко!

*(Костя облил пассажира вином — все хохочут.)*

Кичкин *(добродушно).* Вот, Мокей, спорили мы с тобой, спорили...

Зобнин *(так же).* А ничего и не вышло... Прямо ска­зать — зря мешали друг другу!

Кичкин. Уж больно ты ловок!

Зобнин. А ты — жаден! И отчего ты так жаден?

Кичкин. Али заметно?

Зобнин. Страсть! Прямо — зверь... А куда тебе? Помрешь скоро...

Кичкин. Это верно! Жить мне мало осталось... Так это я, по привычке...

Зобнин. Ну, давай, еще хватим!

Кичкин. Да и тебе хочется помешать... уже больно ты ло­вок... забегаешь больно...

*(В углу занимаются с пассажиром.)*

Типунов *(озабоченно).* Нет ли табаку нюхательного где? Табаку бы ему в нос насыпать...

Костя. Стой... Проснулся...

Пассажир *(испуганно).* Какая... какая станция?

Типунов. Та же!

*Дамы смеются. Костя делает страшное лицо, наклоняясь к пассажиру.*

Пассажир. Позволь... опять вы?

*(Все хохочут.)*

Татьяна. Ой, умру... ах!

Марья *(смеясь).* Что это, право... точно маленькие...

Зобнин. Константин! Зови начальника и всех желаю­щих... одним нам недопить все это... Эвона сколько тут! Эхма, братья, не везет нам, не за нас судьба...

Занавес

— Да, как-то странно ведут себя хищники-купцы: рухнули их надежды на обогащение, только что их обокрал немец, а они — то с Евстигнейкой шутки шутят, то случайного пьяного пассажира увлеченно разыгрывают (Горький почему-то настой­чиво повторяет — все хохочут!), наконец, они устраивают в главном событии пир на весь мир! Так вести себя могут толь­ко дети. Но горьковские «дети» давно вышли из детского воз­раста. Тупость российского обывателя доведена до такого предела, за которым — абсурд, основанный на противоестественных оценках и физиологических рефлексах... Природа юмора Горького в этой пьесе страшновата: взрослые люди, пре­вратившиеся в детей-идиотов, вызывают не только смех, но и грустное чувство. Эта пьеса может быть решена как гротеск, как мрачная клоунада... Пьесе «Дети» я дал бы второе назва­ние — «Любители острых ощущений». Ее сквозное действие — борьба за развлечение, за острые ощущения. При отсутствии фантазии такая борьба не проста. Потому-то так и возрадова­лись все персонажи пьесы (в основном событии) при появлении Кичкина и компании, что появились вовсе не деловые кон­куренты, а партнеры в игре!.. Вот вам конкретный пример того, что это значит — верно отобрать обстоятельства и установить к ним отношение, соответствующее природе авторского вымыс­ла. Итак, в страшную глухомань к детям-дикарям приезжает князь (!). Все жители Верхнего Мямлина стремятся макси­мально использовать это чрезвычайное событие в их однооб­разной жизни, событие, сулящее столько неожиданных развле­чений. Они хватаются за каждую возможность игры, наполнен­ной остротой новых ощущений; им требуются все новые и новые объекты такой игры. Когда же все они уже исчерпаны, что остается уездному обывателю? Пить! И в главном собы­тии — «Гуляет Россия!» Все вернулось на круги своя...

С первых же репетиций Товстоногов стремился сделать студентов соучастниками творческого заговора, увлекая их сверхзадачей будущего спектакля. Анализируя пьесу в импро­визационных пробах, режиссеры искали клоунскую природу существования, искали мучительно, трудно, порою отчаявшись в успехе.

Очень важно было физически ощутить природу горьковского гротеска уже в исходном событии — в подготовке к при­езду князя. Товстоногов предложил ученикам разработать эту сцену как цирковой аттракцион, как своеобразную шутовскую увертюру, полную клоунского юмора, с очевидностью демон­стрирующую идиотизм героев пьесы. Дети-дебилы, объединен­ные общей целью, постоянно мешали друг другу: Костя, повто­ряя, репетируя свою роль — приветствие князю — мешал Зобнину и Татьяне готовить праздничный стол; бессмысленная суета, раздоры не позволяли этим взрослым людям с детс­ким умом справиться с самыми простыми делами. Ведущее предлагаемое обстоятельство исходного события — «тайная ок­купация железнодорожной станции Зобниным» — рождало множество комических недоразумений. К слову сказать, заку­сок и выпивки было привезено «оккупантами» столько, что хватило бы на роту солдат — бесчисленные бутыли с настой­ками, огромные кули и корзины с едой... Воистину, широк рус­ский человек, не знает удержу его размах!

Приведу еще один фрагмент репетиций этого спектакля. ...Новое событие начиналось с прихода начальника станции.

Начальник станциии *(в дверях).* Действуете?

3обнин. Готовимся. Сколько до поезда?

Начальник станции. Еще... час тридцать семь. А у жены моей зубы разболелись.

Татьяна. Вы их — парным молоком...

Костя *(скорбно).* Вот! О, господи... парное молоко!

Начальник станции. С молока меня, извините, тош­нит. *(Мечтательно.)* Нет, против зубов следует употреблять что-нибудь крепкое...

Костя *(уверенно).* Обязательно! Нагретый коньяк, а то — ром.

Начальник станции *(улыбаясь).* Коньяк... да — а!

Зобнин *(хмуро).* Где его достанешь? Мы вот своими средствами... *(Вздохнув, начальник станции притворил дверь.)* Понимаю я, чего тебе надобно! Погоди, брат, — все, что останется, твое будет...64

Как обычно, студенты прочли текст сцены, определили гра­ницы события (оно завершается с уходом начальника станции), договорились о его смысле, определили, в чем суть действен­ной борьбы в событии, и вышли на сценическую площадку, чтобы продолжить анализ действием. Студенты считали, что начальник станции, под предлогом лечения зубной боли у жены, добивается от Зобнина выпивки. Нехитрый его обман легко разгадывал Зобнин и отказывал просителю. Обстоятель­ства, отобранные режиссерами, как они их ни обостряли, не помогали высечь юмор, сцена оставалась вялой и иллюстратив­ной (о чем говорили, то и делали). Показали эту сцену Товсто­ногову. Ошибка студентов была очень типичной, распростра­ненной. Вот какой диагноз поставил мастер:

— Вы вновь совершили ошибку, приписывая начальнику станции *практический* интерес. Каждое событие должно лежать в русле сквозного действия пьесы, не забывайте его. Если оче­редная *выпивка —* цель начальника станции, то его сквозное — вне борьбы за острые ощущения, за развлечения. А почему?.. Определив первоначально сквозное действие пьесы как борь­бу за покупку леса, вы убивали юмор Горького. Неверно ото­бранные вами обстоятельства в этом событии также не высе­кают авторскую природу чувств. ...Разве в бесконечной вере­нице будней сегодняшний день не является праздником и для начальника станции? Кто, если не он, сообщил Кичкину о тай­ной затее Зобнина? Посмотрите, что написал Горький сразу после приезда Кичкина: «В дверь смотрит, улыбаясь, началь­ник станции. Зобнин, укоризненно качая головой, грозит ему пальцем»65. Начальник станции не менее других азартен в сво­ей игре. Именно поэтому он появляется на сцене восторжен­но-счастливым *зрителем,* когда своевременно предупрежден­ный им Кичкин поймает с *поличным* Зобнина. Истинный иг­рок, он предвкушает настоящий *спектакль,* острую схватку врагов!.. Ожидая приезда с минуты на минуту Кичкина, он, ко­нечно, пришел не за выпивкой, а чтобы насладиться торжеством подготовленной им интриги. Это благодаря ему, начальнику станции, будут сорваны планы Зобнина — вот кутерьма-то нач­нется! Это он, начальник станции, спровоцировал и подготовил скандал и теперь исходит нетерпением в предвкушении своей победы. Практической выгоды он не ищет, он ищет острых ощу­щений, новых развлечений, как и все другие персонажи пьесы.

Студенты тут же попробовали реализовать предложение мастера и испытали радость победы. Маленькой победы, увы, одной из немногих в процессе репетиций. Это был долгий путь поисков, упорного труда. Опыт ошибок оказался особенно цен­ным для студентов.

Завершая рассказ об этом этапе обучения режиссеров, на­помню еще раз, что универсальных способов проникновения в тайну автора, в жанр его пьесы не существует. В каждой пьесе своя загадка, своя тайна. Чтобы ее разгадать, нужно научиться размышлять о пьесе, проводить ее анализ и практические по­иски в жанре произведения. Сверхзадача, сквозное действие, природа конфликта не могут быть разгаданы в отрыве от сти­листики пьесы.

Постижение жанра требует точных и емких выразительных средств в искусстве актера и режиссера. Каждая новая пьеса — это всегда чистый холст, ждущий новых красок и образов, тре­бующий от художника высокого уровня знаний и умений, све­жести восприятия мира. Каждая пьеса — новый сценический язык, новая эстетика, новый театр.

## Инсценизация прозы

Я уже отметила раньше, что с проблемой жанра связана вся программа третьего курса. В том числе и инсценизация лите­ратурного материала. Это задание также может быть выполне­но лишь при условии верного жанрового решения, обнаруже­ния природы чувств и способа актерского существования в спектакле, соответствующих авторской стилистике.

Во время этой работы студенты-режиссеры практически постигают силу метода действенного анализа пьесы и роли, способствующего процессу инсценизации. Посмотрим, как же в режиссерской школе этот метод становится одним из спосо­бов создания инсценировки.

Прежде всего сам термин «инсценирование» требует рас­шифровки, поскольку вбирает в себя различное содержание, его толкование исторически изменчиво. Выделим два основных смысла, заключенных в этом понятии. Инсценирование — это, во-первых, переработка литературной первоосновы (эпической или документальной прозы, поэзии и др.) на уровне текста, превращение в литературный сценарий; во-вторых, практичес­кое воплощение этого сценария средствами театра, то есть фор­мирование сценической драматургии. Оба процесса могут быть осуществлены разными людьми: первый — драматургом, авто­ром текста, второй — режиссером, автором спектакля (совмес­тно с актерами, художником, композитором), но могут также быть успешно объединены в творчестве режиссера — история мирового театра дает множество тому примеров.

Метод действенного анализа способен помочь в работе ре­жиссера как на этапе текстовой переработки материала, так и в процессе поиска сценического эквивалента.

Режиссер, создавая сценарий, как бы присваивает себе функции драматурга. Не моя цель делать анализ истории воп­роса. Отмечу только, что драматизация прозы заявила о себе во всей необъятной универсальности уже в театральной прак­тике XIX столетия. Она поначалу часто влекла за собой обед­нение замыслов писателей, обесцвечивала язык, огрубляла литературные образы, выпрямляла драматические ситуации. «Препарирование» прозы, совершавшееся в дорежиссерском театре, ремесленная переработка текста для нужд сцены — нередко, к сожалению, встречаются и сегодня. В такой работе принципы инсценирования по существу сводятся к переводу прозы на диалогический лад; режиссеры ориентируются на существующие сценические стереотипы и не претендуют на пе­редачу всей сложности художественной структуры произведе­ния. Такие инсценировки имеют узкоутилитарный характер.

Однако, наряду с упрощенным отношением к делу, с самых первых лет существования режиссерского театра вырабатыва­лась иная позиция — отношение к инсценизации как явлению творческому. Режиссер стал автором «сценических компози­ций». Осуществляемый режиссером перевод прозаического ма­териала на язык театра все чаще имеет самобытный характер. Инсценизация прозы расширяет границы театральности, сулит тотальное сценическое обновление.

Именно такую трактовку получил опыт обращения к про­зе Немировича-Данченко в 1910 году при постановке романа Достоевского «Братья Карамазовы» на сцене Художественно­го театра. Мастеру принадлежит честь создания уникального спектакля, открывшего самые широкие перспективы не толь­ко Художественному театру, но и всему русскому сценическо­му искусству. Приход полифонической прозы Достоевского на эту сцену был закономерен, явившись продолжением и разви­тием творческих принципов театра, воспитанного на объемных, многозвучных «пьесах-романах» Чехова.

Пророчески прозвучали слова Немировича-Данченко пос­ле премьеры этого спектакля в письме к Станиславскому: «Мы все ходили около какого-то огромного забора и искали ворот, калитки, хоть щели. Потом долго топтались на одном месте, ин­стинктом чуя, что вот тут где-то легко проломить стену. С «Ка­рамазовыми» проломили ее, когда вышли за стену, то увидели *широчайшие горизонты.* И сами не ожидали, как они широки и огромны, ...случилось что-то громадное, произошла какая-то колоссальная *бескровная революция…* Если с Чеховым театр раз­двинул рамки условности, то с «Карамазовыми» эти рамки *все рухнули.* Все условности театра как собирательного искусства полетели, и теперь *для театра ничего не стало невозмож­ным»66.* Инсценизация прозы открыла неограниченные возмож­ности для театра. Немирович-Данченко задумывал инсцениро­вать «Войну и мир» и «Анну Каренину» Толстого, «Дым», «Вешние воды», «Записки охотника» Тургенева, рассказы Сер­вантеса, Флобера, Мопассана, замысливал ставить диалоги Платона и, наконец, мечтал о перенесении на язык сцены Биб­лии. Впоследствии Вахтангов тоже будет думать об инсцени­ровании Библии — мифа о Моисее, страдающем за народ, и о народе, идущем строить свою свободу.

Станиславский с самых первых шагов разделял позицию Немировича-Данченко, также верил в перспективность ново­го направления, взятого театром. Уже в 1910 году он состав­ляет план постановки «Униженных и оскорбленных» Достоев­ского, тоже думает об инсценировке «Войны и мира». Особен­но значительным для него становится тот факт, что репетиции «Братьев Карамазовых» Немирович-Данченко вел в духе его новой системы. В 1916 году, работая над инсценировкой пове­сти Достоевского «Село Степанчиково», он придавал первосте­пенное значение интуиции актеров, их самостоятельному твор­ческому поиску. Таким образом, сопряжение законов системы с законами инсценизации было намечено уже в этих работах театра. Но пройдут еще десятилетия, прежде чем открытый в конце творческого пути Станиславским метод действенного анализа будет использован Товстоноговым в практике перевода прозы на язык сцены.

Первая половина XX века дает примеры крупных явлений в области создания сценических композиций. Среди них суще­ственная роль принадлежит работам А.Я. Таирова. В спектак­ле «Принцесса Брамбилла» — 1920 год — каприччо Камерного театра по Гофману — режиссер соединил арлекинаду, балет и пантомиму, комедию и трагедию, цирк, оперетту. Через год после премьеры выходит в свет книга Таирова, где автор ут­верждает идею совмещения в одном лице обязанностей режис­сера и драматурга. По мнению Таирова, театр в будущем ста­нет сам создавать пьесы — сценарии, поэт в этом деле — лишь помощник. Но поскольку сегодня такого театра еще не суще­ствует, то функции драматурга, настаивал руководитель Камер­ного театра, по праву должны принадлежать режиссеру. Он подтверждал эту мысль своими последующими работами. В 1934 году Таиров предпринимает спорный, поистине дерзкий эксперимент: в спектакле «Египетские ночи» он представляет композицию по произведениям «Цезарь и Клеопатра» Шоу, «Египетские ночи» Пушкина и «Антоний и Клеопатра» Шек­спира. Выдающимся событием театральной жизни стала так­же инсценировка романа Флобера «Мадам Бовари», осуществ­ленная мастером в Камерном театре в 1940 году. Размышляя о законах переложения прозы на сцену, Таиров писал: «...ху­дожнику невозможно поместить на картине все, что видит его глаз, — он должен *отобрать* только *необходимое,* что создает для него картину. Поступить иначе — было бы равносильно по­пытке пианиста сразу положить руки на всю клавиатуру роя­ля. От этого не может родиться мелодия, мелодия рождается от того, что из всей массы звуков берутся только те, которые создают гармонию»67. Такая гармония, как отмечали критики, была достигнута в спектакле «Мадам Бовари».

Театроведческая литература, реконструирующая постанов­ки Мейерхольда, дает примеры того, как он свои инсцениров­ки (их было немного) делал в соответствии с правилами орке­стровой композиции, потому что в законах композиции, как он считал, несмотря на различие фактур, есть общее: «Если я буду изучать *законы построения живописи, музыки, романа* (курсив мой. — *И. М.),* то уже не буду беспомощен и в искусстве режис­суры. Я опускаю само собой разумеющееся — знание природы актера, то есть фактуры театра»68. Отчетливая, изысканная ре­жиссерская партитура отличала большинство работ Мейер­хольда. Создавая сценарии, он присваивал себе функции дра­матурга: «В хорошем режиссере в потенции сидит драматург. Ведь когда-то это была одна профессия, только потом они раз­делились, как постепенно дифференцируются и делятся науки. Но это не принципиальное деление, а технически необходимое, ибо искусство театра усложнилось, и нужно быть вторым Леонардо да Винчи, чтобы и диалоги писать с блеском и со светом управляться (я, конечно, все чуть огрубляю), но при­рода — общая»69. Мейерхольд считал, что в исторической перспективе драматург и режиссер сольются в едином лице. Смелость, творческая дерзость Мейерхольда — режиссера-сценариста, огромный композиционный дар, неуемная щед­рость воображения, острота и современность зрения требова­ли выхода. И режиссер вызывал к сценической жизни новые миры.

Зрелое, утонченное, виртуозное мастерство режиссеров доказывало творческую перспективность создания литератур­ной основы спектакля непосредственно в театре. Ведь режис­сер в процессе работы над сценической композицией видит ее в единстве со всеми остальными художественными компо­нентами, призванными выявить гармонический образ спек­такля.

Опыты корифеев театра в области инсценирования, созда­ния сценариев, композиций (изучение которых — неотъем­лемая часть воспитания молодых режиссеров), в корне унич­тожив бездушно-ремесленный подход к литературной перво­основе спектакля, открыли новую режиссерскую поэтику, шагнувшую в современный театр.

Режиссерские композиции, сценарные партитуры второй половины XX века продвинули театр к еще большей свободе — на сценических подмостках стали успешно преобразовывать­ся проза и поэзия, документальные тексты, протоколы допро­сов, судебные приговоры, письма, дневники... Появились уни­кальные сценические структуры, где текст неразрывно сращи­вался со спектаклем, как бы растворялся в нем. Режиссер становится автором концептуального сценария, на основе ко­торого строится сценическое действие (даже такое абсолютно свободное зрелище, как хэппенинг, нуждается в изначально заданной программе, стимулирующей импровизацию). Теат­ральное мышление предельно сблизилось с режиссерским ли­тературным творчеством. Провозглашенный еще Мейерхоль­дом лозунг: режиссер — автор спектакля — находит широкое подтверждение в современной театральной практике.

Творческая палитра режиссера значительно обогатилась. Он активно формирует сценическую обстановку и атмосферу действия, перемещая, сдвигая временные и пространственные планы, свободно монтируя и контрапунктно сопоставляя собы­тия спектакля.

Сценарность парадоксально служит не тому, чтобы креп­че сбить, «выстроить» динамический сюжет на сцене, но тому, чтобы отыскать новые внутренние ходы к характерам с помо­щью свободы сопоставлений, чтобы подтвердить могущество театра, включающего приемы кино и телеискусства, вбирающе­го психологизм прозы, ее масштабность и метафоричность, по­лифонию звучания.

Проза многое дала театру. Давно уже роль литературы вышла за пределы репертуарной проблемы в театральном процессе. Именно проза предсказывает новые драматические формы, экспериментальные пути режиссерских решений. Она бесконечно увеличивает философскую емкость сценического языка, стимулирует развитие современных средств театральной выразительности. Пространственно-временная свобода проза­ического повествования умножила творческие силы режиссер­ского искусства. Инсценируя прозу, поэзию, публицистику, те­атр обогащает свой художественный язык. Все большее место занимают на сцене интерпретации произведений, первоначаль­но не предназначенных для театра. Поэтому представляется за­кономерным и естественным усиление драматургической ак­тивности режиссуры.

Очевидно, что вопрос о драматизации прозы, вставший уже в сценической практике прошлых столетий, не потерял своей актуальности. Активное вторжение прозы в структуру совре­менного театра — факт, дающий право говорить о существова­нии особого театрального жанра. Литература стала мощным со­юзником театра. Используя ее творческие возможности, сце­ническое искусство устанавливает новую, усложняющуюся духовную связь театра и зрительного зала. Интерес театра к прозе продиктован желанием расширить границы соприкосно­вения с миром. Драматургия сегодня часто уступает по свое­му богатству современной прозе.

Однако смысл обращения театров к прозе, подчеркну еще раз, значительно более глубокий, нежели желание покрыть про­рехи в репертуаре. Литература питала прежде и будет питать подлинный театр: именно в связи с ней сценическое искусст­во достигает особой силы, самостоятельности, преодолевает вторичность, исполнительские функции. Сама природа театра дает широкие возможности драматургическому творчеству ре­жиссеров. Сотрудничество с писателями на принципах равен­ства требует от режиссеров знания законов монтажа, сюжетосложения, инсценирования.

Профессионализм современного театра зависит от автор­ской активности режиссуры. Перенесение на сцену литерату­ры (романов, повестей, рассказов, поэм) является не просто возможностью, но насущной необходимостью театрального ис­кусства. Комплексы профессиональных навыков, как известно, исторически изменчивы. Режиссер—сценарист—драматург — это веление времени, условие полнокровной жизни современ­ного театра. Именно поэтому такое большое значение прида­ется тренировке этого профессионального навыка в практике режиссерской школы.

Применение метода действенного анализа при переводе прозы на язык сцены — одно из конкретных доказательств его плодотворности. Работа режиссера над прозой на уровне фор­мирования литературного текста неотрывна от концептуально­го отбора событий и предлагаемых обстоятельств — важных звеньев метода действенного анализа. Сверхзадача спектакля определяет принцип отбора событий, эпизодов, каждый из ко­торых должен лежать в русле сквозного действия. Отсутствие четких ориентиров в режиссерском замысле (которые и может дать метод действенного анализа) пагубно сказывается на ин­сценировке.

Если театр должен быть проверен прозой, то и проза дол­жна быть проверена театром. Питер Брук, по свидетельству Товстоногова, говорил, что, если при сжатии романа в семьсот страниц до семидесяти останется напряженная драматургия персонажей и сюжета и сохранится *ядро содержания,* то, сле­довательно, в романе был заключен эмбрион пьесы. Вывести его на свет, «одеть сценой» и в семидесяти страницах вновь явить семьсот — вот формула успеха. Но если при сжатии про­исходят невосполнимые потери в содержании, а драматургия так и не обнаруживается, то такую прозу ставить нельзя — пусть она будет набита диалогом. В процессе «проверки» про­зы театром именно метод действенного анализа помогает сна­чала сжать семьсот страниц в семьдесят, а потом «одеть сце­ной» и в семидесяти страницах вновь явить семьсот. В самом деле: целенаправленный (в соответствии со сверхзадачей) от­бор событий и предлагаемых обстоятельств — предпосылка к построению верного сквозного действия и конфликта. Предпо­сылка, которая может быть реализована в процессе импрови­зационного действенного анализа события, обнаружения борь­бы в нем, практического выявления конфликта.

«Разведка умом» и «разведка телом», повторяю, — две не­разрывные части процесса действенного познания. Анализ произведения всем психофизическим аппаратом актера, пред­полагающий совместный с режиссером импровизационный этюдный поиск, ведет к синтезу. Этот процесс требует вклю­чения всех умственных, эмоциональных, духовных и физичес­ких сил, отпущенных природой художнику. «Артист должен пройти тот же творческий путь, что и автор, — утверждал Ста­ниславский, — иначе он не найдет и не передаст в словах роли своих собственных чувств, оживляющих мертвые буквы текста ролей»70. В процессе этюдных импровизаций актер как бы «присваивает» себе текст автора, рождает его заново. Высокая психофизическая техника актера — с одной стороны, знание предлагаемых обстоятельств, смысла события и действия в нем, с другой, — обеспечивают верное импровизационное существо­вание в процессе репетиций. Особое значение актерская имп­ровизация приобретает при инсценизации прозы, в процессе формирования сценической драматургии из литературы. Ме­тодика Станиславского требует от актера умения как бы «за­бывать» текст, сначала импровизируя авторский смысл собы­тия, а потом вновь его «создавать». Для этого необходимо за текстом провидеть действительность, питающую его, уметь со­вершить движение сквозь текст в сторону действительности, ее действенных сил, подсказавших, спровоцировавших этот текст.

Актерская импровизация издавна связывалась с идеей со­здания сценической драматургии в процессе работы над спек­таклем. Было время, когда Станиславский задумывал даже по­пробовать создать театр импровизационных пьес. Не удалось и Вахтангову практически осуществить спектакль-импровиза­цию на основе сценария (в рождественскую ночь странствую­щие актеры заходят в дома, чтобы порадовать людей своей игрой). Однако всю жизнь его не покидала мечта об импрови­зационном театре в духе комедии дель арте, о создании драма­тургии самими актерами, без вмешательства писателя. (Эта мечта нашла частичное воплощение в творчестве режиссера, к примеру, в студийном спектакле «Принцесса Турандот» — празднике актерской импровизации.)

Импровизационно возникающая драматургия спектакля — это идеал, к которому стремились многие выдающиеся режис­серы, в их числе Мейерхольд и Таиров. В наше время опыты подобного рода продолжаются. К примеру, известно, как актив­но ведет поиски в этой области Питер Брук.

Значительно большее распространение получила свобод­ная актерская импровизация на литературной основе. В про­цессе перевода литературы на язык сцены перед актерами вста­ют особые трудности: любая инсценировка обречена на круп­нейшие сокращения текста романа, и актер должен возместить своей игрой все устраненное, все сжатое в сценарии. Успех воз­можен лишь когда актер выходит на сцену из романа, из глу­бины романа, понятого и прочувствованного им без пропусков, когда актер играет не сценарий, но весь роман — через сцена­рий. Сыграть «роман — через сценарий» помогает так называ­емая «импровизация содержания», — то есть последовательное этюдное освоение актерами всех событий романа, в том числе и тех, что не войдут в сценарий спектакля.

Ученики практически убеждаются в силе метода действен­ного анализа, добиваясь на репетициях, чтобы душа актера, его мысли и сердце открылись навстречу автору, чтобы он не умо­зрительно, но всем своим существом постигал замысел, поэти­ку, чтобы постепенно мир, нафантазированный в повести, по­эме, рассказе, становился реальным миром, в котором живут участники репетиции. Разумеется, совмещение режиссерского решения со свободным актерским творчеством, столь органич­ное в методике действенного анализа, происходит на практике отнюдь не просто. Сложная диалектика этого процесса требу­ет от режиссера умения тонко координировать этюдную имп­ровизацию актеров с собственным замыслом. Это умение об­ретается в процессе длительных проб и ошибок. На занятиях в учебном классе молодые режиссеры видят, что именно рас­тревоженное воображение актеров помогает рождению живой сценической плоти. Часто вспоминают они Станиславского: «К сверхзадаче нельзя тянуться мысленно, от ума. Сверхзада­ча требует *полной отдачи,* страстного стремления, всеисчерпы­вающего действия. Каждый кусочек, каждая отдельная задача нужны ради действенного ее выполнения, ради приближения к основной цели произведения, то есть к сверхзадаче»71. Пол­ной душевной и физической отдачи требует от актеров дей­ственный анализ событий. Не легок путь овладения методикой. В процессе инсцени­рования студентов часто подстерегает опасность гипертрофи­рованного режиссерского самовыявления. Построение сцени­ческих композиций, ритмов, свет и музыка порою увлекают больше, чем взаимоотношения героев, чем проникновение в их психологию. Привить вкус к работе с актером, любовь к жи­вому процессу, приучить к режиссерскому самоограничению, идущему от смысла произведения, от доверия к автору, — дело трудное, требующее терпения, строгого критического анализа студенческих работ.

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

* Цепь верно отобранных событий — вот путь к постановочному решению, а дальше — власть воображения режиссера.
* Чтобы на «короткой дистанции» инсценировки выявить большое содержание, необходим точный отбор выразительных средств — это касается и ритмов, и мизансцен, и остроты конфликта, и способа игры. Здесь не может быть проходных, второстепенных вещей.
* Когда в событиях провал, невнятица, а пролог, к примеру, равный по времени всему представлению, подробнейшим образом, любовно разработан, — это указывает на изначально ложную попытку режиссера.
* Прозу автора нельзя рассматривать как развернутые ремарки, необходимо найти адекватные сценические выразительные средства, обнаружить стиль автора прежде всего через человека, через природу чувств и способ актерского существования, — не иллюстрировать авторский текст.
* Когда все одето в громоздкие режиссерские одежды, ограничивается возможность актерской импровизации, ставятся преграды рождению подлинного процесса человеческого взаимодействия.
* Необходимо уловить дух автора, а не следовать его букве, угадать угол зрения, верный авторский градус.
* Научитесь четко разделять «гарнир» и «мясо». Худо, когда в работе «гарнира» много — целая гора, а «мяса» — чуть!

Инсценизация прозы — процесс двуединый: разгадать ав­тора, увидеть, сердцем почувствовать сопряженность его про­блем, боли с нашей современностью (не снижая при этом фи­лософского уровня произведения) и найти эквивалентное сценическое решение. Эти задачи и призван решать метод Ста­ниславского, предполагающий связь с автором на всех этапах действенного анализа:

1. В процессе создания инсценировки, руководствуясь сверхзадачей автора, соотнося ее с сегодняшним временем, — целенаправленно отбирать события, которые лягут в основу сценария.
2. В процессе воплощения инсценировки, — верно отбирая предлагаемые обстоятельства и устанавливая к ним свое отношение, — проникать в уникальную стилистику писателя; находить особый способ взаимодействия со зрительным залом через неповторимый способ актерской игры.

Сжиться с миром автора, отличить столбовую дорогу в его творчестве от тропок и тропиночек, суметь «скелетировать» (как говорил Станиславский) произведение, тем самым уви­деть строение ткани, его нервы, а затем средствами сценичес­кого искусства вдохнуть в него жизнь — способны художники театра, оснащенные глубокими знаниями, художественным чу­тьем, доверяющие своей интуиции, вдохновленные зрелой творческой позицией.

Разумеется, инсценизация всегда требует яркого пласти­ческого решения, часто включает элементы пантомимы, танца, подразумевает обостренное внимание к сценической форме, к характеру зрелища. Словом, вне зависимости от литературной первоосновы (будь то стихи или проза) студенты широко ис­пользуют в инсценировках зачины. Это упражнение визуаль­но-пластического тренинга впервые включается в единую ху­дожественную структуру целостного спектакля. Режиссер ищет органическое сочетание событийно-действенного развития спектакля с зачинами. Невозможно представить себе ни одной инсценировки (которая бы адекватно передавала эмоциональ­ную, смысловую, интонационную суть литературной первоос­новы) без использования зачинов. Именно зачин часто помо­гает осуществить переход из одного событийного эпизода в другой. Обладая мощным эмоциональным зарядом, зачин по­зволяет режиссеру сделать необходимый яркий акцент, прервав, к примеру, событийное течение сцены включением в нее зачина. Зачин (наряду с другими режиссерскими приемами) кроме того успешно помогает формировать пространство и вре­мя спектакля, темпо-ритмическое построение сценической композиции. Архиусловный, обобщенный, наполненный мета­форическим или символическим смыслом и сильным эмоцио­нальным содержанием зачин — дает неограниченную творче­скую свободу режиссерской фантазии и воображению. Это надежный инструмент в руках режиссера, создающего инсце­нировку.

На примере третьего года обучения в режиссерской шко­ле легко увидеть, что возвращение к различным проблемам те­атрального искусства на качественно новом уровне знаний и умений студентов — важный принцип построения учебного процесса.

# РЕЖИССЕР – АВТОР СПЕКТАКЛЯ

Четвертый год обучения венчает процесс в режиссерской шко­ле. Завершив его, студенты уезжают самостоятельно ставить преддипломные и дипломные спектакли в профессиональных театрах и возвращаются в институт только через год, чтобы, за­щитив диплом, покинуть его стены навсегда. Последний год, когда можно еще указать на ошибку, если необходимо, — под­сказать ответ, дать творческие напутствия.

Мера ответственности студентов на четвертом курсе особен­но велика — здесь решается вопрос о праве каждого вскоре на­чать самостоятельную жизнь в театре. Это право нужно оконча­тельно подтвердить работами последнего года обучения в школе.

Разнообразные этические аспекты профессии в этот пери­од проявляются с особенной остротой — в процессе сотворче­ства. Студенты на собственной практике постигают взаимосвязь между всеми участниками создания спектакля, включая автора и зрителей.

В программе четвертого курса наиболее существенны два раз­дела:

1. Работа над общекурсовым спектаклем (как своеобразный итог процесса освоения режиссерами основ актерского мастерства).
2. Самостоятельная постановка спектакля на материале одноактной драматургии, с участием профессиональных актеров, — практическая проверка умения студентов привести к гармоническому единству все компоненты спектакля, создать целостный художественный образ, пройти весь путь от замысла к его воплощению.

Приведу тематический план лекций этого года:

1. Проблемы художественной целостности спектакля.
2. Режиссерский замысел и решение.
3. Сверх-сверхзадача автора и сверхзадача спектакля.
4. Сверхзадача и сквозное действие артиста—роли.
5. Режиссер — автор спектакля.
6. Работа режиссера со сценографом и художником по костюмам.
7. Музыка в спектакле.
8. Проблемы этики сотворчества.
9. Сценический ансамбль.
10. Стратегия и тактика репетиционного процесса.

Основные практические задания четвертого курса:

1. «Режиссер наедине с пьесой» — анализ пьесы или создание инсценировки для общекурсового спектакля.
2. Участие в создании общекурсового спектакля на всех его этапах (и его жизни совместно со зрителем).
3. Анализ одноактной пьесы, выбранной режиссером для работы с профессиональными актерами.
4. Создание, совместно со студентами-сценографами, эскизов макетов сценографии одноактного спектакля и его костюмов.
5. Создание музыкального решения этого спектакля.
6. Постановка одноактного спектакля.

## Работа над общекурсовым спектаклем

Создание учебного спектакля — многообразны здесь обязанно­сти студентов: режиссеры являются и художниками, и столя­рами, они освещают, озвучивают, подбирают костюмы, шьют и красят, но главное — студенты играют в своем курсовом спек­такле. Режиссеры вновь проходят все «муки» актерского твор­чества, собственной «шкурой» ощущают боли и радости этой профессии. «Режиссер, не чувствующий актерскую природу, — мой личный враг», — напоминал ученикам Товстоногов. Позна­ние актерской природы, в том числе и через свою психофизи­ку, на материале целостного спектакля — важная задача ново­го этапа обучения.

Ученичество — как творчество! Таков принцип создания учебного спектакля, который продолжает процесс формирования художников. Это своеобразное испытание на профессиональную и личностную зрелость режиссеров. Потому что ра­бота не сводится только к применению технических приемов, режиссерского инструментария, к использованию актерского мастерства, — она требует от студентов самостоятельности и творческой смелости, ответственности и любви к коллективно­му делу. Высокие нравственные цели, живая отдача сердца и мысли — цементируют эту работу.

Выбор материала, положенного в основу спектакля, начи­нается еще на третьем курсе. Он проходит в совместных обсуж­дениях, спорах, сомнениях. Спектакль может основываться на пьесе какого угодно жанра или на инсценировке прозы, может создаваться из «зримых песен и стихов» или на основе поэмы, сказки. Выбирается любая драматургическая форма, которая ув­лекает студентов. Комплексные задачи общекурсового спектак­ля позволяют режиссерам практически освоить все основные этапы создания целостного художественного произведения.

Общекурсовой спектакль — своеобразный режиссерский тренинг на пороге первой встречи с профессиональными акте­рами. Опыт ошибок и продуктивных подходов может быть уч­тен студентами в их следующей самостоятельной постановке одноактных пьес. Эта важная ступень обучения предшествует работе в профессиональном театре (где они будут осуществ­лять постановки преддипломных и дипломных спектаклей), поэтому она особенно ответственна.

## Постановка одноактного спектакля с профессиональны­ми актерами

Работа с профессиональными актерами требует от студентов известной зрелости. Прежде всего, зрелой личности художни­ка. Тема нравственных основ профессии звучит здесь с новой силой.

Справедливо утверждение Немировича-Данченко о том, что для режиссера «не достаточно чисто артистического и орга­низационного мастерства. Еще надо завоевать *моральное пра­во* владеть душами людей, преданных искусству»72. Завоевать моральное право «владеть душами людей» — как ответствен­на и многотрудна эта задача!

Выбор одноактной пьесы для постановки неотрывен от предчувствия ее сверхзадачи: ради чего она сегодня будет представлена зрителям? На этом этапе способность режиссера слы­шать время, его творческая зрелость — имеют решающее зна­чение. Метод действенного анализа обоюдоострый инструмент: помогая проникнуть в тайну пьесы, он вместе с тем с очевид­ностью обнаруживает и ее недостатки — отсутствие художе­ственной правды, логики, бесконфликтность, подмену пробле­мы примитивной моралью. Если выбор режиссера останавли­вается на пьесе неглубокой, псевдосовременной, рядящейся в одежды актуальности, то использовать для ее анализа такой метод бессмысленно. Что толку сложнейшие лазерные устрой­ства, предназначенные для исследования жизни океанских глу­бин, применять к изучению жизни в дождевой луже: самый хитроумный прибор, самый тончайший инструмент ничего не найдет на дне ее, кроме окурков, битого стекла и другого му­сора. Выбирая пьесу, режиссер берет на себя ответственность перед участниками будущего спектакля; он должен предчув­ствовать притягательность для коллектива той художественной тайны, что заключена в пьесе, — ведь разгадке этой тайны и будет посвящен весь дальнейший процесс работы. Пьеса обяза­на побуждать актеров к творчеству, к поиску, к эксперименту. Режиссер наедине с пьесой — период так называемой «раз­ведки умом». Здесь определяющее значение имеет также эти­ческая посылка студента. Какую цель ставит перед собой ре­жиссер: проникнуть в тайну замысла автора, разгадать своеоб­разный, ни на что не похожий мир его пьесы, уникальную ее стилистику; или, напротив, — использовать пьесу лишь как повод для постановки, для доказательства собственного взгля­да на действительность, заранее сформированную режиссерс­кую концепцию втиснуть в пьесу во что бы то ни стало? Обе эти позиции живы в театре, в сценической педагогике (как я уже писала об этом) и спорят между собою ровно столько вре­мени, сколько существует режиссерский театр. Нельзя не при­знать все же, что агрессивная субъективность режиссера по отношению к автору этически ущербна. К тому же я уверена, что самовыявление, эксплуатация собственного дарования не может быть бесконечной — как ни велико дарование художни­ка, поздно или рано, оно истощается. Метод действенного ана­лиза помогает обогащению режиссера, приближая его к автор­скому замыслу, к смыслу первоисточника. При этом индиви­дуальность студента, его особый художественный мир найдут отражение в том, насколько глубоко и современно сумеет он прочесть и понять пьесу, а на этапе «разведки телом» — помочь актеру воплотить дух автора. Не следует забывать, что собы­тие носит как объективный, так и субъективный характер, по­этому растворение режиссера в пьесе только кажущееся. Оно необходимо, чтобы, подчинившись ее художественным зако­нам, затем подчинить пьесу себе: облекая в сценическую фор­му, давая ей новую жизнь в искусстве актера, преобразуя твор­чеством сценографа и композитора.

Еще один этический аспект: взаимоотношения режиссера и актера. Режиссерское всевластие, сверхактивность — с одной стороны, и пассивность актера, довольствование исполнитель­ской функцией, покорное послушание — с другой, — такова до­вольно распространенная картина расстановки сил в театре. Разрушить, кардинально изменить ее призван метод действен­ного анализа пьесы и роли.

Творческую личность формирует самостоятельная дея­тельность. Импровизация исключает исполнительство, она тре­бует энергии, выдумки, инициативы, представляет свободу вы­бора, выявляет интуицию и художественные потенции. Благо­даря импровизационному способу репетиций актер обнажает духовный мир, со всеми подробностями, непредсказуемыми нюансами, внутренними противоречиями. Сила театра, несом­ненно, заключается в полноте самовыражения неповторимой индивидуальности актера и режиссера.

Напомню, что роль режиссера в создании верной импро­визационной атмосферы очень велика: он направляет ее в вер­ное русло отбором и обострением предлагаемых обстоятельств, провоцирует действенные столкновения партнеров, их конф­ликтную борьбу. Л.А. Сулержицкий делал тонкие наблюдения по этой проблеме, не утратившие своего значения для сегод­няшнего театра и сценической педагогики: «Вся напряженная работа современного режиссера по отношению к актеру заклю­чается в том, чтобы помочь ему *найти самого себя,* помочь ему, как говорят, «выявить» свою личность до возможно большей глубины, помочь ему отделить в своей работе то, что действи­тельно представляет из себя его настоящую индивидуальность, от общего, театрального, от так называемого «тончика», кото­рый... ничего общего с настоящей его индивидуальностью не имеет... Ловить, с любовью отмечать у актера всякий искрен­ний, действительно *индивидуальный* момент, замечать, какими путями ему удалось привести себя в истинный подъем, что ему помогало при этом, что мешало, создать для его индивидуаль­ности наиболее подходящие условия — вот работа режиссера по отношению к отдельному актеру. А такая работа требует, чтобы оба они жили *душа в душу* в течение всей работы. Если наступают враждебные отношения, — ток прерывается, и работа останавливается. Но кроме актера есть еще автор, есть це­лая пьеса, немыслимая без ансамбля. Тут начинается новая трудность, требующая подчас громадного напряжения фанта­зии, требующая исключительного такта и чутья режиссера. Каждой индивидуальности нужно создать наиболее выгодное положение *—* так, чтобы это не только не нарушило ансамбля или не шло в разрез с идеей пьесы, а, наоборот, чтобы все спо­собствовало ее выяснению и яркости»73.

Ценные замечания Мейерхольда по вопросам этики сотвор­чества также может использовать в своей работе студент: «Ак­тер может импровизировать только тогда, когда он внутренне радостен. Вне атмосферы *творческой радости,* артистического ликования актер никогда не раскроется во всей полноте. Вот почему я на своих репетициях так часто кричу актерам: «Хоро­шо!». Еще нехорошо, совсем нехорошо, но актер слышит ваше «хорошо» — смотришь, и на самом деле хорошо сыграл. Рабо­тать надо весело и радостно! Когда я бываю на репетиции раздражительным и злым (а всякое случается), то я после дома жестоко браню себя и каюсь. Раздражительность режиссера мо­ментально сковывает актера, она недопустима, так же как и высокомерное молчание»...74 Вот еще советы мастера молодым режиссерам: «Панически бояться ошибок — значит никогда не знать удачи... Браните всегда короткими словами: «плохо», «сквер­но», а хвалите длинными — говорите: «великолепно», «превосходно», «замечательно»»...75 Какие точные и практичные советы!

В учебном задании четвертого курса фокусируются основ­ные принципы режиссерской школы. Здесь на новом каче­ственном уровне осмысляются все важнейшие проблемы профессии: повторы основных тем необходимы.

В процессе репетиций студенты постепенно преодолевают свойственные ученикам школярство, буквалистику, сообщая различным положениям системы Станиславского реальные значения, постигая практически их глубокий, неоднозначный, порою противоречивый смысл. Выбрав пьесу, анализируя и воплощая ее с помощью метода действенного анализа, они про­ходят путь от замысла к сценическому решению, завершая его созданием художественно целостного спектакля (в случае, если удается достигнуть образного единства всех компонентов).

Воплощение замысла осуществляется в содружестве с ак­терами, художниками, в отдельных случаях — с композитора­ми и драматургами, с техническими работниками. Здесь про­веряется способность режиссера увлечь, заразить всех участни­ков спектакля своим замыслом в такой степени, чтобы они считали его собственным. Творческий «заговор» — важнейшее условие возникновения верной репетиционной атмосферы, ат­мосферы совместного сочинения, рождения спектакля.

Режиссеры впервые практически сталкивались с такими фундаментальными проблемами профессии, как сверхзадача и сквозное действие спектакля, актерское перевоплощение, ха­рактер (в отрывках, фрагментах из пьес, которые они осуще­ствляли прежде, речь могла идти только о подступах к ним).

Повторю, что каждая пьеса требует нового, своего сцени­ческого языка, особого способа существования и природы чувств актера — только так возникает неповторимый образный мир спектакля. Ведущая роль в процессе зарождения и созда­ния этого мира принадлежит режиссеру. Однако актер — центр сценического мироздания. Поэтому «чувство актера», умение незримо вести за собою, провоцировать репетиционный поиск актера (так, чтобы тот не почувствовал творческого насилия, но одновременно не мог бы уклониться от общего замысла) — вот главное, что составляет суть профессии режиссера. По мне­нию Товстоногова, «добровольная диктатура» (учитель всегда подчеркивал равную значимость в этой формуле обоих слов), свободная импровизация актера в рамках четкого режиссерс­кого рисунка — наиболее плодотворная форма сотворчества. В процессе постановки одноактных спектаклей студенты, ра­ботая с профессиональными актерами, должны стремиться именно к такому принципу взаимоотношений.

Чтобы формулу «добровольная диктатура» наполнить кон­кретным смыслом, приведу характерные высказывания акте­ров, чья творческая судьба неотрывна от режиссуры Товстоно­гова.

«Товстоногов ничего не пропускает: либо отметает, либо, зацепившись за твою импровизацию, в свою очередь подбра­сывает еще и еще, и еще... Одно сцепляется с другим. Понима­ете? Уже неразличимо — чья пряжа. Он, я, опять — он, опять я... Сплетается рисунок. Рождается образ»76.

Из рассказа о репетициях спектакля «Три сестры» Чехо­ва: «Я годами не разговаривала с одной актрисой нашего те­атра, а здесь она оказалась моей «сестрой». Товстоногов «заставил» нас примириться. Он требовал такой деликатности отношений на сцене, он создавал такую почти нездешнюю ат­мосферу в доме Прозоровых, что нам обеим стало невозмож­но играть, произносить чеховский текст с прежним неприяти­ем друг друга в жизни. Мне кажется, что на какое-то время мы как бы породнились с нею»77.

«Я никогда не слышал от него на репетициях тех форму­лировок и теоретических положений, которые он излагает в своих книгах... Актеры для Георгия Александровича «сотовари­щи по творчеству», можно употребить слово «творческие под­чиненные» — это отразит волевой склад его характера — и ни­когда студийцы — ученики, слушатели. Товстоногов учит в институте, размышляет в книгах и частных беседах. На репе­тициях он делает спектакль и молчаливо предлагает учиться самим. Товстоногову необходимо, чтобы искра озарения воз­никла здесь, на репетиции. Ему нужно столкновение двух сил, взрыв. Отсюда требовательность, неприятие пассивности, глу­хое раздражение от покорности. Первое слово он почти всегда предоставляет актеру»78.

«Умеющий сам подходить к работе каждый раз со своими взглядами, он *ценит* свежий взгляд и в других. Прислушива­ется. [...] Он готов принять в общий котел спектакля самый не­вероятный ингредиент, сварить и попробовать на вкус, а не от­вергнуть сразу, строго следуя рецепту...»79.

Я думаю, что эти высказывания актеров о Товстоногове интересны даже тем, кто не видел его спектаклей, потому что репетиционные принципы мастера могут быть напрямую заим­ствованы молодыми режиссерами в их первой работе с профес­сиональными актерами.

Здесь самое время поразмышлять об актерском ансамбле. В работе над одноактовками режиссеры встречаются обычно с актерами очень высокого класса. Это яркие индивидуальнос­ти, воспитанные в разных школах, различно понимающие цели и задачи художественного творчества; созвездие талантов, каж­дый из которых — свой театр. Объединить их в ансамбль, со­здать полнозвучный, совершенный по мастерству исполнения оркестр, где у каждого была бы своя партия, — вот задача, которую нужно решать студенту, связав этику и технологию те­атрального дела. Ансамбль — это не унификация по закону унисона, как иногда ошибочно считают студенты, но соедине­ние крайностей в единый аккорд. Чем больше неожиданных нот в этом аккорде, чем больше обертонов, тем лучше.

Вернемся еще раз к понятию «добровольная диктатура» и взглянем на него с позиции метода действенного анализа. Ясно, что ни либерализм, ни деспотизм не продуктивны в работе с ак­терами. Режиссер-деспот, волевая режиссура дают худосочные плоды и противоречат творчеству; либерализм же, отсутствие требовательности часто оборачиваются актерской пассивно­стью, небрежностью, в конечном счете, дилетантизмом. Дикта­тура режиссера должна стать желанной для актеров — это не­пременное условие. Вот как связывал Товстоногов методику действенного анализа с этическими проблемами: «В примене­нии метода проявляются все качества режиссера, а прежде всего то, как он умеет работать с артистами, может ли увлечь, вернее направить, воспитать. Плохо сделанная хирургом операция по­губит сердце, плохой режиссер может погубить душу актера. Поэтому у руководителя должно быть не только умение, но и огромное чувство ответственности. Говоря об ответственности, я вовсе не хочу внушить режиссерам чувство страха перед ме­тодом... Меньше всего этот метод нуждается в том, чтобы его *декларировали.* Нельзя *насильственно* диктовать людям метод действенного анализа, надо организовать для его применения *союз людей,* которые будут исповедовать с вами одну веру. *Ув­лекайте их* своей верой и ни в коем случае ничего *не навязы­вайте.* Нельзя давить, надо исподволь воздействовать на акте­ров, чтобы они сами *охотно* и добровольно шли за вами, не ощущая на себе вашей насильственной воли»80. Часто, присту­пая к работе над пьесой, режиссер излагает труппе свой замы­сел, демонстрируя перед актерами эрудицию, знание предмета. Он словно хочет, чтобы восклицали: вот сложность, вот пучи­на! И, возможно, в угоду этому тайному желанию изобретает громоздкое и хитроумное построение — экспозицию будущего спектакля, — под тяжестью которого часто погибает живой, органический процесс творчества актера. Распространенный режиссерский прием — с самого начала работы над спектаклем делать экспозицию, определять сверхзадачу, конфликт, изла­гать трактовку, «раздавать зерна» ролей актерам — нередко при­водит к превращению их в бездумных исполнителей режиссерской воли или в «головастиков», разъедаемых самоанализом. Такой режиссер, даже лишенный черт деспотизма по отноше­нию к актеру, тем не менее, лишает его свободы, раскладывая по полочкам творческий процесс, не оставляя места для вооб­ражения актера, его живого чувства, индивидуального опыта.

Логика рассудка и голая технология всегда становятся ба­рьерами на пути рождения спектакля, роли, но никак не их основой, как думают иные молодые режиссеры, потому что не может быть «грамматика основой поэзии, или производство ки­стей — основой изобразительного искусства»81, «одна логика никого не способна привести к новым идеям, как одна грам­матика никого не способна вдохновить на создание поэмы, а те­ория гармонии — на создание симфоний»82. Поэтому я хочу предостеречь студентов от заблуждения, что уже первая встре­ча с актерами требует подробного изложения замысла и путей его реализации.

Точно так же, как в течение четырех лет процесс обучения пробуждал в учениках самостоятельность, способствовал рож­дению их собственных идей, обретению творческого голоса, — студент—режиссер в процессе работы над спектаклем должен всеми средствами открывать содержательность человеческой сущности актера, работающего в его одноактном спектакле, по­буждать актера к смелому проявлению своей неповторимой ин­дивидуальности. Доверие к личности актера — важный шаг на этом пути.

Необходимо учитывать нерасторжимую взаимосвязь, со­пряженность высших нравственных целей театра со сценичес­кой технологией: чем более высокий уровень творческой зада­чи поставлен перед актером, тем активнее будет идти поиск новых выразительных средств. Именно нетрадиционность ре­жиссерского замысла является мощным стимулом художе­ственной дерзости актера, его свободного творчества, смелого путешествия по непроторенным дорогам искусства.

Три свойства дарования актера, по мнению Товстоногова, должны быть *особенно ценны* для режиссера:

1. Природная органичность — то, что у музыкантов называется слухом.
2. Уровень интеллекта, позволяющий актеру разделить режиссерский замысел, не просто понять его, но им воспламениться, зажечься.
3. Способность к импровизационному существованию в репе­тициях и спектаклях, к импровизационному способу игры в точном режиссерском рисунке.

А какие свойства особенно важны в режиссуре? Попыта­емся выделить важнейшие характеристики профессии режис­сера.

Режиссер — автор спектакля: он постановщик и педагог, обладающий обостренным «чувством актера»; он психолог, дипломат; он литератор, художник, музыкант; он блистатель­но владеет пространственно-пластической композицией, зре­лищным мышлением; его чувство правды, чувство формы — безупречны; интуиция и воображение — гипертрофированно развиты; он широко образован; высока его общая культура; хороший организатор, он обладает магическим даром притяги­вать к себе людей, способностью заражать других своим худо­жественным видением мира; он личность. Пожалуй, еще мно­гие свойства дарования режиссера не названы. Но даже и те, что перечислены, требуют неустанной работы для формирова­ния этих качеств и их развития.

Спектакль — оркестр, в котором у каждого инструмента есть своя партия; ведущая партия должна всегда принадлежать актеру. Сверхзадача цементирует все здание будущего спектак­ля, помогает отбору выразительных средств. Как уже указыва­лось, особое внимание в этом «оркестре» режиссер должен уде­лять сценографу. О природе взаимоотношений режиссера со сценографом мы размышляли уже в связи с проблемой жанра. Посмотрим на нее с точки зрения этики сотворчества при со­здании художественной целостности спектакля. Настоящий художник не терпит, когда режиссер заставляет его принять свое готовое представление о новом спектакле. Следует учиты­вать, что талантливый сценограф всегда обогащает режиссе­ра — ведь это дело его жизни, его профессия. Если режиссер не доверяет художнику, он обкрадывает себя. Общение со сце­нографом подобно тому, как режиссер взаимодействует с ак­терами в процессе репетиции. Цель режиссера — любыми сред­ствами (и это тоже искусство!) разжечь их воображение и фантазию, сделать творческими партнерами, идущими к общей художественной цели.

*Сценография —* это пространство, время, свет, движение.

По мере созревания и рождения сценографом будущего спектакля режиссер должен найти ответы на четыре важней­ших вопроса:

1. Каков целостный художественный образ сценографии, его *эмоциональное содержание,* стилистика, жанр, тональность?
2. Какие композиционные и *мизансценические возможности* дает сценография режиссеру, с точки зрения акцентирования важнейших этапов событийного развития спектакля?
3. Как *развивается сценография* спектакля (от исходного, через основное, центральное и финальное события — к главному)?
4. Как эта сценография способна решить *художественно-технические задачи,* поставленные пьесой? (Например, драматург пишет: картина происходит в море; потом — в комнате; в горах; потом — в зале дворца; или — герой проваливается в бездну; герой улетает вслед за ангелом в небо; земной шар раскололся пополам и т. д.) Разумеется, нельзя иллюстрировать ремарки, данные в пьесе автором, следует осмыслить их, найти образный эквивалент, в зависимости от жанра, смысла, от сверхзадачи спектакля. Решения всех технических задач должны содержаться в сценографии изначально. Конечно, в процессе репетиций можно от них отказаться и найти новые ответы, новые подходы, но поиск их должен начинаться не с нуля, а как отрицание или развитие существующей версии.

Без ответов на эти четыре вопроса, на мой взгляд, режис­сер не может считать сценографическое решение найденным. Из этих вопросов первый — основной. От него зависят все по­следующие ответы.

В продолжение разговора о художественной целостности скажу, что костюмы актеров находятся в непосредственной за­висимости от сценографической идеи, многообразно связаны с нею. А цементирует все — жанр спектакля и его сверхзадача.

Несколько слов о *музыке* спектакля.

Спектакль — сложный организм. Современный «тоталь­ный театр» предполагает возрастание в нем роли смежных ис­кусств. При этом музыка зачастую играет роль организующе­го начала при взаимодействии со сценографией, со светом, цветом, с пластикой спектакля.

Художественная целостность спектакля во многом зависит от меры художественности любого его компонента, от насы­щенности общим смыслом каждой детали, от отражения слож­ной структуры театрального представления во всех его состав­ляющих. Принцип содержательного и стилистического един­ства спектакля — важнейший в искусстве режиссера. Именно этот принцип открыл для музыки огромные возможности в це­лостной системе сценического произведения.

Сегодняшний театр — наследник богатого опыта взаимо­действия драмы и музыки. Но именно режиссерский театр, ро­дившийся лишь в середине XIX века, в корне изменил взгляд на этот союз. Целостный, подчиненный режиссерскому замыс­лу сценический мир, потребовал нового подхода и к роли му­зыки в спектакле. Бытовавшая некогда музыка в виде увертюр, антрактов, музыкальных номеров, сюжетных иллюстраций, ук­рашательств уступила место музыке, занявшей важное положе­ние в сложной структуре спектакля, способствующей созданию его художественной целостности.

В книге «Музыка спектакля» Н.А. Таршис дает множество интересных примеров того, как различные театральные систе­мы XX века устанавливают собственные подходы к этой теме83. Так Мейерхольд стремился уловить пьесу «слухом прежде все­го». В его спектаклях музыка выполняла ответственную кон­структивную задачу, она организовывала архитектонику цело­го. У Мейерхольда музыка вступала в действие и вносила в него свою ноту, словно отдельный, со своей точкой зрения пер­сонаж. Сгущение, обособление музыки для создания обобща­ющего акцента были свойственны мейерхольдовским спек­таклям.

Известен новаторский для своего времени подход Стани­славского к подробной разработке звуковой партитуры спек­такля, слитой с музыкой; к созданию непрерывающегося музыкального рисунка, звуковой ткани, пронизывающей все дей­ствие. Перевоплощение музыки в «звучащую душу спектакля» — таков художественный идеал Станиславского.

Интересны также реформы в отношении музыки на сцене, осуществленные Максом Рейнгардтом. На новом историческом этапе они напомнили о связи реально звучащей музыки с «му­зыкой действия» в античном театре. У Рейнгардта музыка орга­низовывала ритмы действия, характер его и атмосферу в соот­ветствии с концепцией режиссера.

«Эпический театр» Брехта предлагал еще более, чем у Мейерхольда, жестко выявленный контрапункт музыки в спектакле. Здесь музыка отчуждает происходящие события. Зонги — это разрывы действия. Музыка с особой силой обособ­ляется в сценической ткани. Она трактует происходящее в спе­циально отведенном времени и пространстве спектакля, она освещает события по-новому. Зонг обращен к зрителям; музыка у Брехта помогает актерам через прямой контакт искать еди­номышленников в зрительном зале. Очевидна аналитическая направленность музыкальной партитуры в «эпическом театре»83. Она представляет голос театра, синтезируя, обобщая смысл происходящего.

Современные контакты музыки и театра обязаны экспери­ментам, осуществленным многими выдающимися режиссера­ми (я напомнила о некоторых из них; таких примеров множе­ство в истории театра XX века). Разным творческим системам режиссерского театра соответствуют богатейшие варианты ис­пользования музыки в спектакле. Студенты-режиссеры в про­цессе учебы должны изучить возможно большее число этих вариантов, чтобы расширить свои представления о предмете.

Очевидно, что неотъемлемой составляющей музыки в спектакле всегда является «музыка роли». Музыкальная орга­низация целого вбирает в себя создаваемые актерами образы, но это не значит, что «музыка роли» — уменьшенный слепок «музыки в спектакле». Эта взаимосвязь сложнее: «музыка роли» проникнута дыханием целостного развития действия, является его стержнем. (Замечательно говорил об этом Миха­ил Чехов. «Слушай меня, как *мелодию!»84,* — словно обращал­ся к нему с таким призывом Дон Кихот, над образом которого фантазировал Чехов.) Нет сомнений, что «музыка роли», ее «мелодия» связаны с «зерном» образа, с проблемой актерско­го перевоплощения.

Слово актера, музыка, шумы, звуки — не иллюстрируют друг друга, составляют единство, организуя общее звучание спектакля и раскрывая его главный эмоциональный, духовный смысл. В музыке спектакля своеобразно отражается его со­держание, конфликтное развитие, его поэтика, стилистика. Продуктивное взаимодействие музыки с диалогом, с мизанс-ценированием, ее содержательный контакт со сценическим дей­ствием (в том числе и по закону контрапункта) — «рождает дальнее эхо», расширяющее и укрупняющее смысл спектакля.

Музыка, «озвучивающая» сценическую жизнь, — подлинный соавтор режиссера. Выразительные возможности театральной музыки, обладающей эмоционально-духовной насыщенностью, образной емкостью, поистине неисчерпаемы. Сложный звуко­вой образ спектакля рождается из взаимодействия множества компонентов.

Музыкально-звуковая партитура — важная часть режис­серской партитуры спектакля. Замечу, что особенно велика ее роль в процессе инсценизации прозы. Именно музыка сближа­ет авторский голос с голосом театра, она сливает эти два голо­са в один и делает прозу театром.

Мы говорили уже о соавторстве режиссера со сценографом. В работе режиссера с композитором много аналогий. И все же нельзя не сказать, что музыка обладает большей полнотой бы­тия во времени — в процессе развития спектакля. В этом ее особая сила, которую должен использовать режиссер. Союз ре­жиссера с композитором, пишущим музыку к спектаклю, мо­жет быть особенно плодотворным, если композитор присут­ствует на репетициях, входит в эмоционально-игровую среду постановки изнутри, проживая сцены вместе с их участника­ми. Это помогает создать музыку, способную участвовать в сце­ническом действии как его активный движущий элемент. Дей­ственность музыки в спектакле, ее влияние на развитие кон­фликта, на формирование атмосферы и жанра — важнейшие ее свойства.

В процессе работы на четвертом курсе режиссеры пытают­ся создать спектакль — как художественное целое, в котором музыкально-звуковое и пространственно-пластическое реше­ние имеют равную эстетическую ценность и сплавлены в еди­ную партитуру, где каждый элемент обладает театральной зна­чимостью.

Идее сотворчества Товстоногов нашел парадоксальную формулу: «свобода в рабстве». Да, если театр озабочен художе­ственной целостностью спектакля, то необходима творческая свобода каждого, кто его создает. Вместе с тем в процессе ра­боты устанавливается крепчайшая, словно рабские цепи, их взаимозависимость друг от друга. «Свобода» и «рабство» — эти противоположные понятия соединяются в сценической прак­тике освоения метода действенного анализа. Свободу актера «ограничивают» автор и режиссер, но именно автор и режиссер в то же время раскрепощают, обогащают, развивают актер­ское искусство; точно так же и режиссер, — сознательно при­нимая «рабство», «зависимость» от актера и автора, растворя­ясь в них, оживает и обретает силу собственного голоса в творчестве актера и автора. Диалектика коллективного творче­ства снимает противоречие в формуле «свобода в рабстве», так как творческие ограничения, осознанные художником, дают безграничный простор его вдохновению, воспламеняют его во­ображение. Ограничения дают безграничный простор? Имен­но так! Замечательно сказал Гоголь: «Талант не остановят ука­занные ему границы, как не остановят реку гранитные берега: напротив, вошедши в них, она быстрее и полнее движет свои волны»85. В процессе создания спектакля студенты должны учитывать, что раскрепощенное творчество каждого художни­ка должно быть связано многочисленными нитями, строгими взаимозависимостями с другими.

Режиссера можно сравнить с призмой, собирающей в один фокус все компоненты сценического искусства: «Собирая все лучи, преломляя их, призма становится источником радуги... За два с половиной тысячелетия театр пережил всякое. Всеми бо­лезнями, кажется, переболел. И не умер. И никогда не умрет. Пока нерасторжим союз автора, актера и зрителя. Режиссер — главная сила, цементирующая этот союз»86, — утверждал спра­ведливо Товстоногов.

Время, поэтическая идея и искусство актера пересекают­ся в творчестве режиссера, чтобы явить на свет произведение, отвечающее требованиям современности. Этическая цель тако­го объединения — превратить театр в лабораторию «жизни че­ловеческого духа». Режиссер — идеолог и вдохновитель, орга­низатор, сочинитель и творец, объединяющая сила в синтезе искусств.

Работая над постановкой первого в своей жизни спектак­ля, студенты реально начинают ощущать огромные права и ту меру ответственности, которую на себя принимают. Ответственность на всех и за всех. Режиссерская школа придает се­рьезное значение самостоятельности работы студентов на этом этапе; помощь педагогов — минимальна: обсуждение, анализ, замечания.

Самовоспитание, самообразование, саморазвитие, в том числе в русле идей, почерпнутых в школе, — важнейшие ус­ловия становления режиссера. На пороге встречи студентов с профессиональным театром эта тема приобретает особое значение.

Самым страшным врагом профессии, несомненно, являет­ся дилетантизм. «Дилетантство — это приблизительность, *вер­хушки знаний, —* считал Товстоногов. — Невеждам и дилетант может показаться эрудитом. Но в нашем деле невежда менее опасен, чем дилетант: невежество наглядно очевидно, а диле­тантство опасно, обманчиво. Режиссер — учитель и воспитатель коллектива. Чтобы учить, надо многое знать. В истории теат­ра были случаи, когда огромный актерский талант доставался людям необразованным или малообразованным. Хотя легенд подобного рода больше, чем фактов. Примеров талантливых, но невежественных режиссеров история театра не знает. Афоризм Пушкина о поэзии, которая должна быть чуточку глуповата, надо понимать не буквально. Но если поэзия, допустим, и мо­жет быть глуповатой, то глуповатая режиссура — нелепость. Это не режиссура. Знания — пища режиссерского воображе­ния»87. Борьба с дилетантизмом всегда была и остается важней­шим принципом режиссерской школы. Интуиция художника находит питание в жизненном опыте и в глубоких знаниях предмета.

Известно, что театр — искусство синтетическое, оно вбира­ет в себя многие искусства — музыку и живопись, архитектуру и хореографию, искусство актера и драматурга. Режиссер-про­фессионал, призванный соединить их во имя создания новой художественной целостности, должен быть знатоком всех этих искусств. Драматический театр в основе своей чаще всего — ли­тературный театр. Значит режиссер должен любить и знать литературу, все ее виды и жанры. «Литература — неотрывная *часть культуры,* ее нельзя понять вне целостного контекста всей культуры данной эпохи. Ее недопустимо отрывать от ос­тальной культуры и, как это часто делается, непосредственно, так сказать, через головы культуры соотносить с социально-экономическими факторами. Эти факторы воздействуют на культуру в ее целом и только через нее и вместе с нею — на литературу»88, — справедливо писал М. М. Бахтин, призывая к открытию широчайших культурных горизонтов в процессе ос­мысления того или иного литературного произведения. Если мы подлинно озабочены профессиональным уровнем студен­тов-режиссеров, то нельзя игнорировать вопросы взаимосвязи и взаимозависимости различных областей культуры. Надо признать, что объем знаний по историко-театроведческим и искус­ствоведческим предметам, предусмотренный программой обу­чения, ниже того уровня, который необходим современному ре­жиссеру. К сожалению, до сих пор театральное образование не дает режиссерам достаточного общекультурного фундамента. Перед искусствоведами стоит задача создания для режиссеров такого единого курса «Истории мировой культуры». Однако, пока задача во всей полноте не решена, нам остается уповать на последовательное самообразование студентов. Школа может направлять и контролировать этот процесс.

Тут, к слову, можно заметить, что на протяжении четырех лет мы делаем это, в частности, через различные семинарские занятия. Они включают в себя лекции, диспуты, доклады (ус­тные и письменные), практические занятия, тематические театральные игры, исследовательскую работу студентов (инди­видуальные и групповые формы). Семинары проводятся на ос­нове просмотренных студентами спектаклей (в том числе их видеозаписей), кинофильмов, посещения художественных вы­ставок, концертов, музыкальных программ. При подготовке се­минаров необходимо использование литературы, освещающей эти вопросы, ее отбор и анализ.

Вот только некоторые темы таких семинарских занятий:

1. История мирового режиссерского искусства.
2. Теория и практика выдающихся режиссеров современности.
3. Поиски и эксперименты современной европейской режиссуры.
4. Творческие искания отечественных режиссеров.

Подобным образом могут формулироваться темы, каса­ющиеся актерского мастерства, сценографии, музыкального искусства. Семинары провоцируют самостоятельный поиск ответов на актуальные вопросы сценического искусства, пригла­шают студентов к раздумьям, к творческому спору, освобож­дают мышление от штампов, банальностей, наделяют свежим взглядом на известный предмет. Так постепенно расширяют­ся горизонты, формируется художественный вкус, вырабаты­вается собственное понимание театрального искусства.

Школа — это только начало процесса самообразования и самовоспитания. Придя в театр, режиссер обязан его развивать, постоянно углублять. Остановиться — значит потерять все, что имел. Ведь знания и навыки, полученные в школе, имеют ко­варное свойство не только заштамповываться, постепенно вы­ветриваться, но и умирать. Что делать, чтобы этого не произош­ло? Как не дать заглохнуть в себе творческому началу? Ответ прост: не бояться быть учеником — ни в двадцать лет, ни ког­да тебе перевалило за шестой десяток, — то есть всю жизнь.

Когда подходит к концу четвертый год учебы, глядя на уче­ников, все чаще задаешь себе вопрос: кто из них, вступив на самостоятельную дорогу, не изменит, но разовьет те художе­ственные принципы, что воспитывает в них многие годы ре­жиссерская школа, в ком ярко разгорится огонь, который на­зывается талантом и без которого жизнь в искусстве тускла и неинтересна? Конечно, это покажет время.

Пятый курс, как я уже говорила, студенты работают вне школы — в профессиональных театрах (мы только контролиру­ем процесс создания преддипломных и дипломных спектаклей).

Дать свободу, открыть простор художественной индивиду­альности ученика — вот задача, которую школа ставит перед собой в первую очередь. Не похожие друг на друга, сохранив­шие свои неповторимые черты, студенты все же имеют некую «генетическую» общность. Рискну утверждать, что творчество учеников режиссерской школы Товстоногова отмечено печатью родства:

1. Многим из них свойственно в своих работах соединять углубленный психологизм с откровенной театральностью, яркой зрелищностью.
2. В работах учеников этой школы ведущая роль обычно принадлежит актерам.
3. Их отличает стремление подобрать к каждому автору свой ключ, свои средства сценической выразительности.
4. Спектакли учеников дают примеры плодотворного содружества со сценографом и композитором.
5. В работах режиссеров проявляется высокая степень профессионализма. (Порою он, к сожалению, не согрет талантом творца и остается лишь крепким ремеслом. Однако большинство учеников школы умело владеют профессией.)

У каждого режиссера свой путь, который начинается в школе. Я хочу завершить главу размышлениями о лидерской сущности режиссерской профессии. Режиссер — творческий лидер! Весь учебный процесс в режиссерской школе нацелен на воспитание этого качества в учениках. Для того, чтобы во­круг режиссера захотели «объединиться люди, нужна «длинная мысль», как говорил Достоевский. Нужна творческая задача, не в один прием решаемая, нужна притягательность этой задачи. И — едва ли не главное — нужна притягательность самой лич­ности режиссера.., ее масштаб, ее, если хотите, обаяние»89. У то­го, кто собирает вокруг себя театр, должен быть некий «запас поручений», который, время, сама жизнь дали этому человеку. И еще. Очень важно, чтобы при ясности направления своего пути в искусстве у лидера не было бы внехудожественных це­лей. Лидеру необходимо ясно ощущать, что нужно сегодня. Ему присуще упорство, опирающееся на сознание того, что его труд необходим. Он должен быть последователен, стоек, должен уметь бороться за свое — во что бы то ни стало. Не бывает та­ких времен, когда эти качества были бы не нужны. Наконец, пусть это не покажется морализаторством, режиссеру-лидеру, считал Товстоногов, необходим Идеал, присутствие которого он должен постоянно остро ощущать.

Школа дает своим ученикам надежный компас, чтобы они самостоятельно шли на поиск, на эксперимент. Он не уберега­ет, разумеется, от ошибок и падений, но в руках людей любопытных и терпеливых становится инструментом познания. Так, к примеру, метод действенного анализа пьесы и роли, лежащий в основе режиссерской школы, является важнейшим профес­сиональным инструментом: он — компас в руках режиссера, но тропинки и пути каждый раз надо выбирать новые и только свои. Необходимо избежать копирования чужих идей, рабско­го следования «букве», применять не механический, а творчес­кий подход к различным методикам режиссерской техники, сохранять свободный взгляд на профессию, независимость суждений.

В любой школе всегда есть элемент консерватизма — «от» и «до». Конечно, знать эти «от» и «до» необходимо, если ты учишься и хочешь понять именно эту школу. Но каждый ху­дожник обязан вырваться в неизвестность, за пределы этих «от» и «до». И в этом нет никакого предательства школы, на­оборот, так сохраняется ее творческий дух.

# ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Режиссерская школа Товстоногова, вышедшая из школы Станиславского, в которой аккумулировался и преобразовался опыт многих поколений театральных педагогов, которая продол­жает развиваться и сегодня усилиями ее учителей и учеников, — открыта для поисков и экспериментов, она свободна от догм и табу. Можно все! Ведь и различные «законы» профессии нуж­но знать, чтобы иметь право их нарушать (если это оправдано смыслом), чтобы создавать новые — лучше и совершеннее.

Опыт этой режиссерской школы представляется особенно значительным, поскольку, к сожалению, много еще в театраль­ном образовании делается кустарно, примитивно, без должно­го научного обоснования. Мало людей, способных взять на себя функции просто педагога, помогающего овладеть знаниями, умениями, навыками профессии (не говоря уже о роли воспи­тателя, пестователя талантов, Учителя, всеохватывающе воз­действующего на духовное развитие ученика). Я говорила в начале книги, что педагогика — это искусство и наука одновре­менно. Значит, как любое искусство, сценическая педагогика содержит в себе некую тайну. Например, тайну магнетизма личности Учителя.

Впрочем, всякий талант — тайна... Школа всегда ждет при­хода талантливого педагога. Это он способен, накопив опыт, оп­ределить собственную логику и закономерности построения учебного процесса, уточнить или наполнить иным смыслом его содержание, отточить прежние и предложить новые педагоги­ческие приемы, выработать более плодотворные методы обу­чения. Такой педагог способен также увидеть в ученике рав­ноправного коллегу, самостоятельного художника.

В чем это может быть выражено? Прежде всего в том, что он противопоставит необоснованно щедрым похвалам, дружес­кому заигрыванию, завышению оценок студенческих работ (по существу унижающих творческое достоинство учеников) — вы­сокую профессиональную требовательность, дружескую, но, если нужно, суровую критику без скидок на возраст. Только так студенты-режиссеры научатся предъявлять себе с каждым го­дом все более высокий счет.

Каждое новое направление в сценической педагогике всту­пает в борьбу с направлением, ему предшествовавшим, выдви­гает в противовес устаревшим формам обучения — новые. Но, в свою очередь, оно также вступает в борьбу и с направлением последующим, которое тоже приносит с собою новые средства, иные подходы, приемы работы. Эта борьба плодотворна. Так бес­прерывно обновляется и обогащается педагогическое искусство, так оно сохраняет себя от застоя и омертвелости. При этом каж­дое новое направление приносит с собою ряд ценностей, кото­рые, изменяясь, приобретая своеобразные, различные очертания, навсегда остаются в профессии театрального педагога. Подлин­ная школа не должна стремиться сохранить свою первоначаль­ную чистоту, напротив, необходимо жадно вбирать в себя новые знания, новые идеи, рожденные требованиями нового времени.

«Уча — учись!» — я очень люблю эту простую формулу. Необходимость объяснять будущим режиссерам основы их профессии, побуждает постоянно осмыслять и пересматривать чужой и собственный опыт, извлекать из него новые уроки, синтезировать искания других школ — это обогащает самого педагога, повышает его профессионализм.

Режиссерская школа, описанная в этой книге, восстанав­ливает в правах технологию профессии, продолжая дело созда­теля системы, считавшего, что «...не существует искусства без виртуозности, без упражнения, без техники. И чем крупнее та­лант, тем больше они нужны. Отрицание техники у дилетан­тов происходит не от сознательного убеждения, а от лени, от распущенности»90.

В современной театральной педагогике достаточно распро­странен конфликт между процессами образования, воспитания и обучения. Опыт режиссерской школы Товстоногова дает при­мер снятия такого конфликта: здесь процессы обучения мастер­ству, высокому ремеслу, профессиональным навыкам не проти­вопоставлены, а слиты воедино с целенаправленным духовным развитием личности режиссера, с подготовкой его к самостоятельной творческой деятельности, с его общекультурным вос­питанием. Своеобразие и сила этой режиссерской школы, на мой взгляд, заключены прежде всего в двуединой задаче, ко­торую она ставит перед собою и решает практически:

1. Создание предпосылок для полноценного раскрытия творческой индивидуальности студентов, для созревания и становления самостоятельного художника—творца.
2. Оснащение студентов профессиональной техникой, режиссерским инструментарием.

Школа задает своим ученикам вопросы, на которые они дол­жны будут отвечать всю свою жизнь. Она дает определенную си­стему знаний, подходов, методов, но главное — она создает сре­ду, подготавливает почву для роста, саморазвития таланта.

Здесь не учат режиссерским приемам, потому что история театра знала уже «все»: и круг, и занавес, и «четвертую стену», и их отсутствие... Вопрос лишь в том, как эти открытия исполь­зовать в своей работе. В товстоноговской школе сущность про­изведения, его природа диктуют пропорции в композиционном построении будущего спектакля, пластический и музыкальный образ, «правила игры» — весь арсенал сценических выразитель­ных средств. Отмечу, что в школе ни один педагогический при­ем не рассматривается как нечто самоценное, он всегда явля­ется частью целостной системы обучения.

Однако я думаю, что и отдельные решения, находки, от­крытия, теоретические разработки, методические ходы школы могут быть заимствованы другими. Известно, что сценическая педагогика плодотворнее развивается, когда взаимодействуют «соперничающие» школы, когда существует свободная цирку­ляция идей. Синдром замкнутости, закрытости ограничивает возможности любой театральной школы, мешая в полной мере овладеть достижениями мировой культуры. Я надеюсь, что эта книга будет способствовать также и международному обмену профессиональным опытом в сфере театрального образования: Художественное направление режиссерской школы, которой посвящена книга, приемы и методы в ней используемые, я не стремлюсь представить как эталонные, единственно верные. И все же их плодотворность подтверждена многолетней прак­тикой, поэтому, думаю, этот опыт, — расширяя представления о возможных подходах к проблеме подготовки театральной молодежи, — способен обогатить педагогическое искусство, дать толчок новым самостоятельным поискам в этой области.

# ПРИМЕЧАНИЕ

1. Бачелис Т. И. Шекспир и Крэг. М., 1983. С. 21. [↑](#endnote-ref-2)
2. Брук П. Пустое пространство. М., 1975. С. 66. [↑](#endnote-ref-3)
3. Смелянский А. М. Профессия — артист // Станиславский К. С. Собр. соч. В 9 тт. Т. 2. М, 1989. С. 5-38. [↑](#endnote-ref-4)
4. Сагтке 5. М. Ап АсСог ргерагез (КаЬо(а ас!ега пас! зоЬо1. СЬаз!; I. Асотрапзоп о{ т,Ье еп^ИзЬ шкЬ (Ье Кизз1ап 51атз1аузку) // Ес!иса1;1оп ТЬеа1ге^оигпа1, 1984, БезетЬег. Р. 485. (Цит. по: Смелянский А. М. Профессия —артист // Станиславский К. С. Собр. соч. В 9 тт. Т. 2. М., 1989. С. 35.) [↑](#endnote-ref-5)
5. Там же. [↑](#endnote-ref-6)
6. Цит. по: Кристи Г. Воспитание актера школы Станиславского. М., 1978. С. 6-7. [↑](#endnote-ref-7)
7. Станиславский К. С. Дункан и Крэг // Станиславский К. С. Собр. соч. В 8 тт. Т. 1. М.. 1954. Моя жизнь в искусстве. (Далее все цитаты из восьмитомного собрания сочинений, за исключением особо оговоренных случаев.) [↑](#endnote-ref-8)
8. Станиславский К. С. Т. 3. С. 304. [↑](#endnote-ref-9)
9. Станиславский К. С. Из записных книжек. В 2 тт. Т. 2. М., 1986. С. 313. [↑](#endnote-ref-10)
10. Смелянский А. М. Профессия — артист. С. 38. [↑](#endnote-ref-11)
11. Станиславский К. С. Из записных книжек. Т. 1. С. 208—209. [↑](#endnote-ref-12)
12. Станиславский К. С. Т. 5. С. 425-427. [↑](#endnote-ref-13)
13. Станиславский К. С. Собр. соч. В 9 тт. Т. 1. М., 1988. С. 437-438. [↑](#endnote-ref-14)
14. Станиславский К. С. Т. 3. С. 240. [↑](#endnote-ref-15)
15. Там же. [↑](#endnote-ref-16)
16. Вахтангов Е. Б. Материалы и статьи. М., 1959. С. 102. [↑](#endnote-ref-17)
17. Товстоногов Г. А. Первый урок // Сценическая педагогика: Сб. трудов ЛГИТМиК. Л., 1973. С. 22-23. [↑](#endnote-ref-18)
18. Станиславский К. С. Т. 6. С. 288. [↑](#endnote-ref-19)
19. Станиславский К. С. Собр. соч. В 9 тт. Т. 2. С. 314. [↑](#endnote-ref-20)
20. Чехов М. Литературное наследие: В 2 тт. М., 1986. Т. 1. С. 217. [↑](#endnote-ref-21)
21. Товстоногов Г. А. В спорах о профессии // Вопросы театра. № 10. М., 1986. С. 121. [↑](#endnote-ref-22)
22. Товстоногов Г. А. Зеркало сцены. В 2 тт. Л., 1980. Т. 1. С. 213. [↑](#endnote-ref-23)
23. Бессознательное: природа, функции, методы исследования. В 4 тт. Тбилиси, 1978. Т. 3. С. 40. [↑](#endnote-ref-24)
24. Станиславский К. С. Т. 3. С. 417-418. [↑](#endnote-ref-25)
25. Шерозия А. Е. К проблеме сознания и бессознательного психического. В 3 тт. Тбилиси, 1973. Т. 2. С. 431. [↑](#endnote-ref-26)
26. Кнебель М. О. Школа режиссуры Немировича-Данченко. М., 1966. С. 7. [↑](#endnote-ref-27)
27. Там же. [↑](#endnote-ref-28)
28. Станиславский К. С. Дополнение к «Работе над ролью» («Ревизор») // Собр. соч. Т. 4. С. 352-355. [↑](#endnote-ref-29)
29. Вампилов А. Провинциальные анекдоты. М., 1975. С. 308. [↑](#endnote-ref-30)