«Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств»

Актерское искусство.

Театральная самодеятельность.

М. ЗНУИ 1986, 1987 84,[2] с. 22 см

Язык:

русский

**А. С. Михельсон**

***Работа актера над ролью***

Министерство культуры РСФСР

**1987г.**

**Что значит сыграть роль?**

Что значит сыграть роль? Что для этого нужно? На первый взгляд вопросы эти кажутся простыми. Особенно теперь, после того как вы познакомились со сценическим действием. Наверное, никто из вас сейчас не скажет: для этого достаточно ясно и понятно произнести слова роли. Или: изобразить чувства, переживания своего героя, показать какой он и т. д. Вы уже понимаете, что на сцене надо не «говорить», не «изображать», не «показывать», а надо действовать хорошо. Тогда предположим, что вы на сцене действуете. Причем действуете по-настоящему, как говорится, органически. Будет ли это означать, что роль вами сыграна? Оказывается, не всегда.

Зачем актер выходит на сцену? Для чего существует театр, искусство вообще?

Вы, конечно, понимаете, что искусство — это не только развлечение или пустая забава. И не бездумное изображение каких-то явлений действительности. Искусство является преобразующей силой. Оно воспитывает людей, формирует их взгляды и убеждения, помогает им познавать жизнь, разбираться в ней.

Следовательно, актер выходя на сцену (будь это столичный театр или скромные подмостки сельского клуба), должен быть прежде всего пропагандистом, агитатором. Его первейшая задача - утверждать, защищать, отстаивать передовые идеалы нашего общества и порицать, клеймить то, что тормозит его развитие, «позорит красоту человека». Только тогда искусство актера оказывается нужным зрителю, интересным для него.

Однако актер - агитатор особенный, необычный. Как и любой художник, он воздействует на людей не простым высказыванием своих взглядов или убеждений, а силой создаваемых им образов. Он представляет на суд зрителей характеры конкретных людей, раскрывает их внутренний мир, выявляет их связи между собой и обществом. И чем ярче, убедительнее актер делает это, тем сильнее воздействие его искусства на зрителей, тем больше оно отвечает своему высокому призванию.

Вот теперь мы можем вернуться к вопросу, с которого начали наш разговор. Сыграть роль — это значит создать на сцене живой и яркий характер человека и через его поступки, его мысли и чувства, его судьбу передать определенное отношение к жизни, выразить мысли, заключенные в пьесе. Отсюда и возникают те задачи, которые стоят перед актером в работе над ролью.

Во-первых, он должен представить образ своего героя: понять его внутренний мир, увидеть то, что является наиболее важным, типичным для его характера. А во-вторых - и это самое трудное — актеру надо сблизиться со своим героем, зажить его мыслями и чувствами или, как говорил М Щепкин, «влезть в кожу» его. Потому что только при этом условии - условии перевоплощения актера и играемый им образ — на сцене рождается живой и верный и каждом своем проявлении человек, появляется та правда жизни, которая убеждает и волнует зрителя.

На сцене должен родиться новый человек. Человек, задуманный драматургом, но творимый актером из своей «плоти и крови». Глубоко ошибаются те из нас, которые думают, что это может произойти сразу - быстро и легко. Этого не бывает. Конечно, актер может увидев своего героя, легко «передразнить» его походку, жесты, голос и т. д. Он может изобразить какие-то чувства, показать те или иные черты характера. Вспомните, вы несомненно, видели на сцене актеров, которые изображая отчаяние, дико вращали глазами, говоря о любви, сладко улыбались и прижимали руки к сердцу, а желая показать злость своего героя, судорожно хрипели и шипели.

Может быть, вы и сами пробовали так играть. И никакого особенного труда для этого не требовалось. Нужно было только пустить в ход несколько знакомых вам штампов - внешних приемов, обозначающих то или иное чувство. Но что у вас получалось в результате? На сцене был живой человек? Он любил? Страдал? Радовался? Гневался? Нет. На сцене ходил актер, который лишь приблизительно показывал, как любят, страдают, радуются и т. д. И зритель ощущал эту подделку: он оставался равнодушным, а иногда и подсмеивался над увиденным. Подобное притворство не имеет ничего общего с подлинным искусством - искусством настоящих человеческих чувств и мыслей. На сцене должен появиться живой человек. А этому предшествует очень многое.

Практика показывает, что рождение настоящего сценического образа - это всегда длительный и весьма сложный процесс. Процесс, в ходе которого актер постепенно познает своего героя, отбирает черты, присущие его характеру, а затем сближается с ними, выращивает их в себе. В этом процессе важную роль играют наблюдательность актера, фантазия, его воля, жизненный опыт, и ряд других качеств, скоторыми вы уже познакомились. Многое здесь зависит и от того, как актер относится к жизни, как воспринимает ее, от его идейных взглядов, нравственных убеждений. Но в любом Случае создание сценического образа *-* большой, кропотливый и подчас мучительный труд. И притом труд не только, на репетициях.

Вас иногда, может быть, упрекают в том, что вы несерьезно относитесь к репетициям, бываете на них невнимательными, несобранными, малоактивными. Сознайтесь, вы нередко обижаетесь на такие замечания, считаете, что режиссер требует от вас слишком много. А между тем, если говорить о работе над образом по-настоящему, он предъявляет к вам самые элементарные требования. Потому что создание сценического образа немыслимо без активной работы актера не только на репетициях, но и дома. Причем это вовсе не означает, что исполнитель, придя домой, садится работать над ролью за письменный стол, как школьник, готовящий урок. Самостоятельно работать над ролью - значит в любую минуту своей жизни (на улице, дома, на прогулке) не расставаться со своими мыслями о роли, непрестанно думать о ней, что-то искать, читать, наблюдать, фантазировать, Пробовать и т. д. Прочитайте воспоминания актеров, их рассказы о своем труде и вы увидите, что работа над образом для каждого из них - это целый период жизни, когда мысль актера, чем бы он ни занимался, постоянно связана с образом. Не случайно К. С. Станиславский говорил, что актер вынашивает в себе образ, как мать вынашивает ребенка.

Только такая работа,протекающая и на репетициях, и - вне их, приводит к созданию настоящего образа. Нельзя установить в ней какой-то общий для всех актеров путь. Каждый актер приходит к образу по-своему - в зависимости от характера своего воображения темперамента, особенностей восприятия жизни. Но одно можно сказать точно: в актере происходит постепенное накопление знаний о своем герое, он все больше и больше узнает его. Эти знания возбуждают человеческую природу актера, «растапливают» ее и в какой-то момент возникает чудо — на сцене рождается новый человек. Актер сливается с образом, начинает на сцене смотреть глазами своего героя, жить его мыслями и чувствами.

Давайте же познакомимся с основными, наиболее важными этапами этой работы, постараемся узнать, что должен делать актер, чтобы создать на сцене убедительный и интересный образ человека.

**ИЗУЧЕНИЕ РОЛИ**

**Место роли в действии будущего спектакля**

Итак, вы получили роль. С чего же начинать работу над ней?

Мы говорили об идейной направленности творчества актера, о том, что своим искусством он участвует в борьбе за счастье людей. Следовательно, приступая к работе над ролью, актер прежде всего должен задать себе вопрос: что он скажет в ней зрителю, во имя чего выйдет на сцену? Вот это называется идейным замыслом роли. Замысел этот будет направлять, и подчинять себе всю вашу работу над ролью, вызывать определенное отношение ко всему, что вы станете делать в ходе ее. Без идейного замысла работа над ролью может утратить свою целеустремленность, превратиться в «плавание без руля и ветрил».

Как же создается идейный замысел роли? Несомненно, что сначала нам необходимо понять, какова основная мысль всей пьесы, какое воздействие окажет наш спектакль на зрителя. (Обычно это решает режиссер совместно с исполнителями во время первого обсуждения пьесы.)

Но вот главная цель работы над спектаклем, или, как мы говорим, сверхзадача его, установлена. Вы знаете, для чего будете работать над пьесой. Казалось бы, теперь можно подумать и о своей роли, о том, что нужно будет в ней выразить. Но не надо торопиться Спектакль — это всегда борьба, столкновение разных взглядов и интересов. Именно через эту борьбу, через то, как ведут себя в ней персонажи, раскрывается и основная мысль спектакля, и образы его. Поэтому прежде чем говорить об идейном замысле роли, надо представить себе ту борьбу, которая будет происходить на сцене, и определить, какое участие в ней примет ваш герой, к какой из борющихся групп будет он относиться. Тогда станет ясным и то, что нужно в образе раскрыть, выявить, подчеркнуть с точки зрения идеи всего спектакля. Вот так и возникает идейный замысел роли, закладывается основа для дальнейшей работы над ним.

Перед нами пьеса А. Ульянинского «На полустанке» (см. приложение к методической разработке «Работа актера над собой»). Предположим, что эту пьесу мы будем ставить на сцене. Проследим на ее материале все основные этапы работы над ролью.

Прежде всего, мы должны внимательно познакомиться с пьесой и разобраться в ее идейном содержании. Действие происходит в грозные дни гражданской войны. Начало 1918 года. Зима. Враги пытаются задушить молодую советскую республику. Маленький заброшенный полустанок в южной части России. Где-то совсем неподалеку идут жестокие бои. Враг наступает...

На полустанке встречаются два человека: Матрос, вербующий добровольцев в ряды Красной Армии, и Солдат, который возвращается с фронта домой, к себе в деревню. Матрос призывает Солдата взять в руки винтовку, чтобы «власть советскую отстоять», он убеждает его в том, что сейчас «каждый солдат за судьбу всей России в ответе», что «не время для покоя». Солдат не против советской власти. Он знает, что эта власть дала ему землю. С большим интересом он прислушивается к тому, что говорит Матрос о Ленине. Но уж очень хочется ему, крестьянину, до земли .поскорее добраться, хозяйство свое поправить. Сколько ночей мечтал Солдат о покое, о доме, о земле. И хотя слова Матроса заставляют его задуматься, он упорно продолжает стоять на своем. Так, может быть, и расстались бы Матрос с Солдатом, если бы не одно событие. На полустанке появляется Женщина, в которой они опознают владелицу близлежащей фабрики. Женщина пытается бежать и ранит Матроса. Ее жестокость, злобность, нескрываемая ненависть к народу, к Советской власти открывают Солдату глаза на истинное положение в стране, а героизм Матроса, его революционная одержимость увлекают и заражают его. Солдат осознает, что землю надо отстаивать с оружием в руках. И принимает решение идти вместе с Матросом.

О чем же говорят события, показанные в пьесе? Какую мысль утверждают они?

Нетрудно заметить, что герои пьесы встретились не случайно. Они представляют основные классы, столкнувшиеся в ходе Октябрьской революции. Матрос - это рабочий, призванный во флот. Солдат - крестьянин в шинели. Женщина — представительница класса буржуазии, активно сопротивлявшегося восставшему народу. События, развернувшиеся на полустанке, приводят к мысли об единстве классовых интересов рабочих и крестьян, о необходимости их совместной борьбы с врагами - советской власти.

Чему же будет учить пьеса сегодняшнего зрителя? Что полезного, интересного для себя сможет получить он, увидев пьесу на сцене? Уже много лет отделяют «нас от событий, которые запечатлены в пьесе. Но, тем не менее, события эти не утратили своего значения. У нашей страны, страны победившего социализма, и сейчас еще много врагов. Борьба с ними продолжается, изменилась только форма ее. А у нас, к сожалению, есть люди, которые предпочитают стоять в стороне от жизни, заняты устройством своего «маленького» благополучия. Очевидно, спектакль, поставленный нами, и должен быть направлен на то, чтобы расшевелить таких людей, пробудить в них гражданскую активность, чувство ответственности за судьбу нашего общества. Вот это и может стать основной целью работы над спектаклем — его сверхзадачей.

Сверхзадача эта должна быть раскрыта на сцене через поступки действующих лиц, их столкновения. Поэтому, как мы уже говорили, определяется та линия борьбы, которая составит основное сквозное действие спектакля, и место в ней всех героев. В спектакле «На полустанке» таким действием, несомненно, будет борьба народа в годы гражданской войны за советскую власть, за победу революции.

В этой борьбе будут участвовать все действующие лица спектакля. Разумеется, по-разному. Ведущее место в ней займет Матрос. Он выражает революционную волю народа и партии, все его поступки проникнуты одним желанием - разгромить врата, защитить молодую Советскую республику. Ему будет противопоставлена Женщина-капиталистка — непримиримый враг советской власти. Что же касается Солдата, то он первоначально в этой борьбе занимает среднее, нейтральное положение, а затем под влиянием происходящих событий примыкает к Матросу.

Вот теперь, зная сверхзадачу спектакля, борьбу, которая будет происходить в нем, и свое место в этой борьбе, вы можете подумать и об идейном замысле своей роли. Если вы играете Матроса, то прежде всего, очевидно, надо будет раскрыть его преданность революции, готовность служить ей до последнего вздоха. В роли Солдата, наверное, важно передать его пробуждение, показать, как в этом забитом и недалеком мужичке просыпаются гражданские чувства. Ну, а если придется работать над ролью Женщины, то здесь вам предстоит обнажить жестокость и коварство человека, который ненавидит простой народ, презирает его.

Вот с таким идейным «прицелом» мы и начнем работу над ролью. Но при этом не будем забывать, что свое отношение к ней мы должны выразить через создание на сцене живого и целостного человеческого характера.

**Характеристика героя**

Мы уже говорили о том, что всестороннее изучение характера героя, проникновение в его внутренний мир - одно из главных направлений в работе актера над ролью. Всем вам когда-то приходилось писать сочинения на такие, к примеру, темы: «Образ Татьяны Лариной в романе Пушкина «Евгений Онегин» или «Лишние люди в русской литературе». Надо сразу сказать, что работа, которая вам предстоит, значительно отличается от этих школьных сочинений. Перед вами возникает задача не просто понять своего героя - понять умозрительно, отвлеченно, а узнать, увидеть, ощутить его как живого и хорошо знакомого вам человека. Надо накопить побольше живых, конкретных знаний о своем герое, из которых в какой-то момент должно образоваться целостное и ясное ощущение его характера.

Откуда же берет актер материал для создания такого представления о своем герое?

Характер человека раскрывается через его отношение к окружающему, то есть к тем людям и событиям, с которыми он сталкивается. Поэтому, естественно, основным материалом для изучения образа должна быть сама пьеса. «В действительной жизни, - говорил Щепкин, — если хотят узнать какого-нибудь человека, то расспрашивают о месте его жительства, об его образе жизни и привычках, об его знакомых и друзьях. Точно так должно поступать и в нашем деле. Ты получил роль и, чтобы узнать что это за птица, должен спросить у пьесы, и она непременно даст тебе удовлетворительный ответ...»

Следовательно, приступая к изучению образа, вы должны взять пьесу и проследить, как ведет себя ваш герой в тот или иной момент действия (поступки его), что он говорит о себе, о других персонажах, о событиях, которые происходят в пьесе, что говорят о нем другие действующие лица. Обратите внимание и на авторские ремарки. Они обычно содержат сведения не только о внешнем виде героя, но и о его состоянии поведении. Все это не мешало, бы выписать в отдельную тетрадку, а затем тщательно проанализировать. Тогда перед вами начнут приоткрываться теили иные черты характера человека: взгляды, убеждения, вкусы, особенности психологии и т. д. Только ни в коем случае не спешите свои выводы основывать на каком-то отдельно взятом поступке или высказывании героя. Поведение человека в пьесе (как и в жизни) может быть в иные моменты показным, фальшивым. Да и высказывания его и то, что говорят о нем другие, не всегда бывают верными, честными (например, Чацкого в комедии «Горе от ума» Грибоедова называют сумасшедшим, а на деле он самый нормальный человек). Поэтому все добытые нами из пьесы сведения надо рассматривать взятыми вместе, сравнивать их, сопоставлять. Иначе можно ошибиться или прийти к весьма поверхностному представлению о характере героя.

Большим подспорьем в изучении героя служат для нас и особенности его речи: лексикон (слова, которыми он пользуется), речевые обороты, построение фраз, знаки препинания и т. д. Разбор этих особенностей дает нам возможность глубже проникнуть в его внутренний мир, понять образ мыслей, степень культуры. Иногда бывает так, что по одной фразе, даже по одному слову, оброненному человеком, мы сразу же распознаем его характер, его вкусы и пр. Будьте внимательны к речи своего героя.

Пьеса дает ответы на многие вопросы, касающиеся образа. Но было бы ошибочным думать, что настоящее познание своего героя может ограничиться только ею. Обычно актер испытывает потребность в каких-то добавочных сведениях, которые углубляют и уточняют его представление о герое. Сведения эти он может почерпнуть из самой жизни, книг, личного опыта, наблюдений. «Старайся быть в обществе, сколько позволит время, - советовал актеру Щепкин, — изучай человека в массе». И этот завет великого мастера театра сохраняет свою жизненность и поныне. Стремясь к наиболее полному и глубокому пониманию своих ролей, актеры не только читают и перечитывают пьесу, но и обращаются к своим воспоминаниям, всматриваются в людей, с которыми встречаются, много читают, знакомятся с различными наглядным, материалами.

Режиссер Б. Захава, поставивший на сцене театра имени Вахтангова пьесу «Молодая гвардия», рассказывает, как исполнители, работая над ролями, серьезно изучали хранящиеся в Историческом музее дневники, записки, письма, ученические тетради, даже почерки легендарных героев Краснодона, а на родине героев беседовали с их родителями, друзьями, школьными учителями, посетили место казни героев и часами бродили по тем улицам, где в недавние годы можно было встретить Олега, Улю, Сережу Тюленина. В результате эти образы, как живые, встали в их воображении.

А вот что пишет о своей работе над ролью Захара Бардина из пьесы Горького «Враги» большой советский актер В. Качалов: «Воспоминания тех лет (когда происходит действие пьесы) сохранились в моей памяти очень живо. В те годы мне часто приходилось встречаться с. крупной «либеральной» буржуазией, к которой принадлежал Захар Бардин. И вот для того, чтобы найти наиболее выпуклые и выразительные очертания образа, я мобилизовал все свои воспоминания о встречах с людьми, близкими по своему существу к Захару Бардину. От одного я взял барственность, от другого апломб, от третьего «серьезность глупости». Ясно слышал их голоса, их интонации - самоуверенные, ползущие, торжествующие и растерянные. Мои личные наблюдения дали мне возможность заострить образ сатирически».

Таких примеров можно привести множество. И все они говорят о том, что жизненные и литературные впечатления актера имеют большое значение для создания живого и полного представления об образе. Вы можете сказать, что не всегда представляется возможность непосредственно побывать на том месте, где жил ваш герой, что ваш личный жизненный опыт ограничен и недолог. Все это так. Но есть книги, которые вы можете прочитать, кинофильмы, есть люди, которых вы можете расспросить. И наконец, жизнь, в которой вы можете встретить вашего героя. Проходить мимо этого - значит сознательно обеднять себя.

Кстати, образ Матроса из пьесы Ульянинского перекликается с рядом известных образов в советской литературе и драматургии: Жухрая из романа Н. Островского «Как закалялась сталь», Годуна из пьесы Б. Лавренева «Разлом». Есть в нем и что-то родственное Максиму из фильмов Козинцева и Трауберга. Солдат напоминает героя пьесы «Человек с ружьем» Н. Погодина. Если вы прочтете эти произведения, просмотрите фильмы, то найдете в них очень много ценного для понимания характеров героев пьесы.

Мы назвали те основные каналы, по которым поступают к актеру знания о его герое. Из этих знаний, сначала разрозненных и не связанных друг с другом, складывается, в конечном счете, единое и целостное представление о нем. Каким же должно быть это представление?

Прежде всего исполнитель должен ощущать главную типическую черту характера) своего героя - черту, определяющую собой большинство поступков его, отношение к основным событиям пьесы. Эта черта ляжет в основу создаваемого характера, станет ключом к пониманию всей внутренней жизни человека, соберет вокруг себя все остальные особенности его. У одного такой чертой может быть добродушие, у другого — любопытство, у третьего - властолюбие и т. д.

Однако понимание главной черты характера героя еще не дает нам представления о нем, как о конкретном, определенном человеке. Пока это лишь схема его. Живой же человек возникает в нашем воображении лишь тогда, когда мы увидим черты, составляющие его индивидуальную неповторимость. Ведь у каждого человека есть свое восприятие жизни, свои подход к людям, темперамент, склад мышления, свои вкусы, наклонности, привычки. Один человек энергичен, другой пассивен, вял; один все в жизни воспринимает драматически, другой ко всему относится с юмором. Есть люди вспыльчивые и хладнокровные, сообразительные и тугодумы, прямые и скрытные. Чем больше индивидуального, неповторимого увидит актер в характере своего героя, тем более живым и конкретным будет представление о нем. Без этого образ — не только в воображении актера, но и на сцене - может остаться лишь «фигурой, лица не имеющей».

И еще. Создавая представление об образе, избегайте упрощенного, шаблонного толкования его (герой - значит все у него должно быть хорошо, злодей - все плохо и т. д.). Берите человека во всей его сложности и противоречивости. Но при этом ищите зависимость, существующую между отдельными чертами его характера, старайтесь связать их в одно целое.

Обратимся к пьесе «На полустанке» Ульянинского и посмотрим, как из отдельных поступков действующих лиц, их высказываний, речи, авторских ремарок и т. д. проступают те или другие черты их характеров.

Начнем с Матроса. Уже само появление его на полустанке ночью, в метель, израненного, еле держащегося на ногах заставляет нас думать о силе воли и настойчивости, присущих этому человеку. О своих ранах он отзывается скупо, с насмешкой. Так может говорить лишь мужественный человек. Это подтверждается и той выдержкой, самообладанием, которые проявляет Матрос в финале пьесы, когда его тяжело ранят. Солдата он «раскусывает» моментально — наблюдателен. И сразу же устанавливает тон — снисходительный, иронический. Но не потому, что он, Матрос, смотрит на всех свысока (мы видим, как в финале обращение его к Солдату становится дружеским, доверительным). Просто уж очень Матрос презирает людей, которые в такое время могут думать только о себе. Зато сколько страстности, волнения в его голосе, когда он начинает говорить о советской власти, о революции: «Власть советскую отстоять надо. Молода она очень, еще не окрепла. А буржуй задушить ее хочет». А какая вера в его слонах о будущем: «Вот разобьем беляков, а тогда... Ох, и жизнь мы построим тогда, солдат! Небывалую жизнь!» Так человек может говорить только о том, что составляет смысл его жизни, о самом дорогом, кровном (обратите внимание и на авторские ремарки, сопровождающие эти реплики: «горячо», «с возмущением» и т. д.). Матрос делает все возможное, чтобы переубедить Солдата, перетянуть на свою сторону, но когда из этого ничего не выходит, дает понять ему свою неприязнь. Он прям и непреклонен. Появляется Женщина. Взгляд-другой и в Матросе сразу же «срабатывает» бдительность. Он все время начеку. Ему нужно втянуть Женщину в разговор, расспросить ее. Он делает это легко, непринужденно — и в этом сказывается его жизненная опытность, умение общаться с разными людьми. Очевидно, что-то настораживает Матроса (он наблюдателен и быстро все замечает), но он не выдает себя (хорошо владеет собой) и находит способ проверить свои подозрения (это уже смекалка, сообразительность). Убедившись в своих подозрениях, Матрос действует решительно, энергично, даже грубо. Он не церемонится. Он готов на все. И в этом проявляется не только твердость его характера, но и непримиримость к врагу, ненависть к нему. Оказавшись в сложной ситуации (после разоблачения Женщины), Матрос не суетится, не жалуется. Он спокойно и обдуманно решает, что ему делать, ищет выхода из создавшегося положения. Даже тяжело раненный, Матрос не теряет присутствия духа, пытается преодолеть свою боль и слабость, не теряет связи с происходящими событиями. И какая неистребимая жажда жизни, борьбы чувствуется в этом полуживом, трижды искалеченном теле - «еще... повоюю»!

Характер героя раскрывается и в его речи. Матрос говорит просто, даже несколько грубовато. В его языке встречаются слова, вроде, «подморгни» «аккурат», «здешние» и т. д. Есть и такое выражение: «интеллигент, а сознательный», Много словечек морского жаргона: «браток», «доплыл», «авария». Все это характеризует культуру героя, подчеркивает его прошлое и тем самым дополняет представление о нем. Но еще чаще встречаются в речи Матроса слова и выражения: «революция», «товарищ», «наша Рабоче-крестьянская армия», «Красная гвардия», «беляки», «контра» и др. Это язык человека, находящегося в самой гуще политических событий, непосредственно связанного с ними. Обращает на себя внимание и то, что Матрос говорит фразами короткими, отрывистыми, но энергичными, решительными («власть советскую отстоять надо», «гоним мы их, чертей», «революцию не продашь?», «перед народом отвечаешь!» и др.). За ними скрывается большая внутренняя сила, эмоциональность; привычка руководить людьми, агитировать их. Свои мысли Матрос выражает ясно, точно, а иногда и с острой язвительной насмешкой. Это свидетельствует не только о присущем ему чувстве юмора, но и об уме, умении видеть и понимать людей.

Так постепенно и вырисовывается перед нами определенный характер. Мы видим человека влюбленного в революцию, увлеченного, преданного ей до последнего дыхания. В этой убежденности, одержимости *-* главное, типическое в образе Матроса. И вместе с тем перед нами живой человек с какими-то конкретными, неповторимыми чертами. Он мужествен и решителен, настойчив и сообразителен. Живет в постоянном напряжении. Все окружающее воспринимает остро, горячо. Умеет себя сдерживать. Ни при каких обстоятельствах не теряет свойственного ему чувства юмора. С врагами он беспощаден, с друзьями — чуток (в таком плане характер героя можно было бы еще развивать и развивать).

К совершенно другому характеру приводит нас анализ поступков и высказываний Солдата. Сразу же бросается в глаза, что он думает лишь о себе, о своих личных интересах. «Уж очень я по земле-то истосковался. Не могу без нее, - откровенно признается он Матросу. Мне бы только до дому добраться. В покое пожить охота...». В стране идет война. В напряженном - не на жизнь, а на смерть - бою схлестнулись миллионы людей. А Солдат мечтает лишь об одном: «Мне бы сейчас деньжонок немножко. Ух ты, все хозяйство поправил бы». Мечта о «своей земле», о «покое» была типичной для многих тысяч бедняков-крестьян, которые, как и наш Солдат, выросли и прожили жизнь в тяжелой нужде, смертельно устали от войны.

Однако это еще не раскрывает всего духовного мира человека, не дает полного представления о его характере. Внимательно продумав все, что делает и говорит наш герой в пьесе, мы не можем не заметить, что у Солдата есть классовое чутье, что он хорошо знает, кто его друзья, а кто враги. И относится к ним совсем не равнодушно. Он понимает, что Советская власть дала ему, крестьянину, землю, и считает эту власть своей. «Я власть народа признаю», - говорит он Женщине. И на попытку сговориться с ним отвечает: «Разной мы с тобой масти». Все это свидетельствует о классовом сознании Солдата, о том, что все его симпатии на стороне советской, власти. Но в то же время он плохо разбирается в политической обстановке, сложившейся в стране, не представляет себе силы врага, его опасности; по-своему истолковывает горячность Матроса и искренне полагает, что с врагом и без него «управятся». В Солдате много наивности, простодушия. Это чувствуется не только в разговоре с Матросом, но и в ходе разоблачения Женщины. В действии пьесы раскрываются и другие черты характера Солдата. Посмотрите, как относится он к раненому Матросу, с какой теплотой, даже нежностью заботится о нем. Кстати, речь Солдата - и не только здесь - напевная, мягкая. Сравните ее с решительным и твердым произношением Матроса или с колкой сухостью реплик, бросаемых Женщиной.

Так кто же Солдат? Плохой он или хороший, добрый или злой? Как видно, ни в какие простые «рамки» его не уложишь. Потому что образ этот сложный, противоречивый. В Солдате живут два человека: собственник и гражданин. Один тянет его к земле, заставляет забыть обо всем, кроме нее, другой напоминает: ты всем обязан советской власти, это твоя власть, ты должен помогать ей. Один недоверчив и жаден, другой простодушен и добр. В начале пьесы сила на стороне первого. Мысль о своем хозяйстве, вечная крестьянская тоска по земле заслоняют в сознании Солдата все остальное. Однако события, происшедшие на полустанке, отрезвляют его и постепенно в нем пробуждается гражданин - возникает чувство личной ответственности за общее дело, классовой солидарности с людьми, борющимися за Советскую власть. И вспомните, с какой серьезной важностью - гордостью человека, впервые осознавшего свое достоинство, - Солдат принимает на себя «обязанности» Матроса.

По-своему сложен и образ Женщины, бывшей фабрикантши. Но только внешне, так как здесь мы встречаемся с человеком, который выдает себя за другого, старается скрыть свое настоящее лицо. По существу же Женщина - характер очень цельный. Ее цельность в классовой ненависти к простому народу, в презрении к нему. Для Женщины народ — это «хамы», грубая и невежественная чернь, не по праву отобравшая у нее благосостояние, все, что раньше принадлежало ей. И она ненавидит народ, ненавидит люто, до боли. Это, очевидно, и должно быть положено исполнительницей в основу образа. Но ограничиваться им нельзя. Надо увидеть, почувствовать и индивидуальные черты человека. Женщина — и это становится понятным с самого начала - враг умный, сильный. При встрече она обнаруживает большую выдержку и спокойствие. А сколько упорства, изворотливости проявляет она во время обыска и допроса. И вместе с тем держится с достоинством, за которым угадывается с трудом сдерживаемое презрение к «хамам». Оставшись наедине с Солдатом, Женщина делает попытку перетянуть его на свою сторону. Как просто, «по-товарищески» разговаривает она с ним, какие тонкие и коварные средства пускает для этого в ход. Да, этот человек умеет разбираться в людях, знает, как подойти к ним. Даже припертая к стене, разоблаченная, Женщина не теряет присутствия духа. Она молчит, не отвечает на вопросы и за этим скрывается не только внутренняя сила, но и гордость, высокомерие, сознание своего превосходства. Но нот и какой-то момент Женщина теряет самообладание. И тогда обнажается вся ее звериная, не знающая предела ненависть к людям. Такой человек способен на все: на любую жестокость, даже на убийство.

Эти же черты характера проявляются и в речи персонажа. Вначале Женщина ведет разговор грамотно; литературным языком - и это выдает в ней образованного и, казалось бы, интеллигентного человека. Но вот она поймана с поличным - и тогда в ее речи неожиданно появляются грубые, вульгарные выражения, а интонация становится презрительной, ехидной: «Ну, что же, сыпь себе в карман», «Или дамской гребенкой, платком и шпильками вы тоже не брезгуете?». Когда же полностью изобличена и ей уже нечего терять, она переходит к откровенной брани, ругани: «Изверги! Хамы! Я ненавижу вас! Не-на-ви-жу!». Так речь персонажа помогает нам еще лучше ощутить особенности его психологии.

Характеристики, которые мы дали персонажам пьесы, не являются, разумеется, исчерпывающими. Но на примере их вы можете понять, как подойти к этому делу, как выявить в характерах людей самое главное, важное, ощутить их индивидуальность, связать воедино отдельные черты и черточки.

**Внешний облик героя**

До сих пор мы говорили лишь о чертах, присущих характерам, внутреннему миру героев пьесы. Однако представление актера об образе будет неполным, если он не увидит его внешнего облика: лица человека, его фигуры, походки, жестов, костюма, — не услышит голоса его, манеры говорить и т. д. Подробности внешнего облика героя помогают актеру передать на сцене его характер, психологию. И вместе с тем они часто наталкивают актера на верное ощущение самого характера образа, приводят к органическому восприятию его. Когда образ в целом нащупан актером, то достаточно иногда почувствовать, как человек ходит, как он носит костюм, поймать его взгляд, улыбку, чтобы до сих пор разрозненные черты образа вылились в целостное и живое ощущение его.

Станиславский в своей «книге «Моя жизнь в искусстве» описывает случай, когда роль пошла у него от случайности в гриме. Гример в спешке наклеил ему правый ус выше, чем левый, И от этого выражение лица сразу же получило какую-то плутоватость, хамство (речь идет о роли маклера Обновленского в пьесе Федотова «Рубль»). Выразительная, хотя и случайно найденная деталь внешности не только подсказала актеру существо образа, но и дала ему возможность ощутить образ в себе.

У Н. Хмелева образ Сторожева в спектакле «Земля» Вирты родился в тот момент, когда актер вдруг почувствовал согнутую спину своего героя и длинные, заложенные за спину руки, из которых одна охватывает другую у локтя.

О том же пишет известная советская актриса С. Бирман, рассказывая о работе над ролью Улиты в инсценировке романа Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы»: «Понимание внутреннего мира Улиты пришло ко мне на репетиции. Оттого что я вдруг согнулась в три погибели, оттого что руки у меня удлинились, стали почти как у обезьяны, оттого начал складываться во мне и соответствующий этому физическому облику особый строй мышления».

Как видите, внешний облик героя занимает большое место не только в раскрытии образа на сцене, но и в самом процессе работы над ним. Поэтому к созданию представления о внешности героя отнеситесь с особым вниманием и интересом. К сожалению, учащиеся нередко довольствуются какими-то общими, ничего по существу не выражающими чертами. Пишут, к примеру; «блондинка, среднего роста, с голубыми глазами». Или: «высокий, стройный юноша с черными волосами». Такие портреты, составленные по принципу «точка, точка, запятая — вот и рожица кривая», вряд ли принесут пользу в работе над ролью. Надо искать по-настоящему интересные, выразительные подробности внешнего облика человека - подробности, точно и ярко передающие его духовную сущность, возраст, профессию, национальностей пр. И эти подробности должны быть неповторимыми, присущими только вашему герою, обязательными только для него.

В этом смысле мы должны учиться зоркости глаза, умению видеть людей во всем богатстве их проявлений у наших лучших писателей. Посмотрите, как Горький описывает учителей в «Климе Самгине»: «Математик страдал хроническим насморком, оглушительно и грозно чихал, брызгая на учеников, затем со свистом выдувал воздух носом, прищуривая левый глаз; историк входил в класс осторожно, как полуслепой, и подкрадывался к партам всегда с таким лицом, как будто хотел дать пощечину всем ученикам двух первых парт, подходил и тянул тоненьким голосом: Н-ну-ус». А вот какв том же романе Горький характеризует писателя Катина. «Был он мохнатенький, носил курчавую бородку... Живой, очень подвижной, даже несколько суетливый человек и неустанный говорун... Говоря, он склонял голову к левому плечу, как бы прислушиваясь к словам своим. Судорожно размахивая руками, краснея до плеч, писатель рассказывал русскую историю, а говоря о подлых жестокостях власти, прижимал к груди своей кулак и вертел им против сердца» обратите внимание - всего несколько подробностей: курчавая бородка, голова, склоненная к левому плечу, прижатый к груди кулак, - и перед нами живой, конкретный человек, которого мы уже знаем, понимаем. И уж конечно не спутаем с другим.

Создать такое представление об образе, разумеется, трудно. Но каждый из вас может к этому стремиться. Что для этого нужно?

Естественно, что прежде всего нужно внимательно отнестись ко всем ремаркам автора и к тому, что говорится о внешнем облике героя в высказываниях действующих лиц пьесы. Иногда это сразу же подскажет вам какие-то важные подробности: костюм, который носит герой, манеру поведения, жест или характерную особенность лица. Однако полагаться целиком на пьесу нельзя. Решающую роль в этой работе играет, конечно, фантазия самого актера. А она, как известно, питается теми впечатлениями, которые дают нам жизнь, искусство. Вот здесь-то и следует искать облик своего героя. «Пусть каждый добывает внешнюю характерность из себя, от других, из реальной и воображаемой жизни, из наблюдений над самим собой или другими, из житейского опыта, от знакомых, из картин, гравюр, рисунков, книг, повестей, романов или простого случая — все равно».

Почему характеристики, создаваемые учащимися, бывают иногда так бедны и стандартны? Да потому, что они часто основываются на каких-то избитых, шаблонных представлениях, вроде тех, что у человека умного лоб большой, а у глупого - маленький, низкий, у доброго - глаза голубые, а у злого — черные (да к тому же со сросшимися на переносице бровями). Отсюда же возникло, к примеру, мнение о том, что пустой человек - «стиляга» - должен быть одет хорошо, а «работяга» — во все старое. Нужно ли говорить, что такой подход к работе не может привести к созданию яркого и верного внешнего облика героя.

Оглянитесь вокруг себя. Всмотритесь и людей, которые окружают вас, с которыми вы встречаетесь на улице, на работе. Какое разнообразие лиц, причесок, жестов, походок, голосов, костюмов предстанет перед вами, И тут вы непременно найдете что-то интересное, характерное для своего героя. Ну а если и этого будет мало, вспомните о людях, с которыми вы были знакомы. Обратитесь к виденным вами спектаклям или кинофильмам, Возьмите в руки книги, репродукции картин, фотографии... Это оживит вашу фантазию, даст ей нужный творческий толчок.

Поработайте таким образом и вы забудете о голубых или черных глазах, о росте высоком или среднем. Вы убедитесь, в том, что они совершенно необязательны для вашего героя. Потому что есть другие, более яркие и выразительные подробности, раскрывающие его характер. Ими могут оказать­ся и прическа, и манера человека говорить или ходить, и же­сты, руки...

Кстати, о руках. Вы часто на, сцене не знаете, куда их деть. И начинаете ими размахивать или же, наоборот, прижимаете к бедрам. А ведь руки, жест, особенно важны для выявления внутренней сущности характера. Недаром Станиславский любил говорить, что «пальцы - глаза тело». Вспоминаются руки такого замечательного мастера, как Хмелев, в каждой роли, выражающие самую душу ее. Кто видел Хмелева в роли Каренина («Анна Каренина» Л. Толстого), никогда не забудет его рук, сложенных на животе, особой манеры хрустеть пальцами в минуты волнения или раздражения. Как перебитые крылья, висят руки у безвольного царя Федора («Царь Федор Иоаннович» А. Толстого). А вот Алексей Турбин («Дни Турбиных» М. Булгакова) - белый офицер, осознавший неотвратимую гибель старого строя, за который он боролся, и тем не менее остающийся до конца верным ему: одна рука держится за ремень, другая заложена за спину. Хищны, жадны руки кулака Сторожева («Земля» Н. Вирты). Такими же выразительными могут быть и все другие детали внешнего облика героя. Только надо их видеть, отбирать, искать.

Но при этом необходимо остерегаться излишней подчеркнутости, прямолинейности. Помните, что внутренняя сущность человека далеко не всегда отражается на его внешнем облике прямо и непосредственно. Если, скажем, человек злой, то это вовсе не значит, что злость должна быть написана у него на лице. Человек — сложное существо. Он умеет скрывать свои недостатки, маскировать их. Подлец и жизни часто выглядит человеком обаятельным, а доброта скрывается за чертами суровыми, угрюмыми. Об этом никогда не забывайте. Иначе на сцене может возникнуть неправда, фальшь. Вам, наверное, приходилось встречаться с таким явлением - зритель распознает героя с первого же его появления «на сцене, и сами действующие лица, догадываются о том, с кем они имеют дело, лишь к концу спектакля. Иногда упрощенный подход к созданию внешнего облика героев наносит спектаклю урон в идейном отношении. Это случается чаще всего при изображении отрицательных персонажей. Актеры так «сгущают» краски, прибегают к таким «ярким» подробностям в обрисовке их внешности, что образы сильных и умных врагов превращаются в каких-то дураков, смешных уродцев, не представляющих никакой опасности.

Вот почему к отбору черт для обрисовки внешнего облика героя надо относиться с большой продуманностью, во всем руководствоваться идейным замыслом роли и отбрасывать все то, что противоречит ему; мешает его воплощению. Нужно так же учитывать психологическую сложность героя, его то в действии спектакля, взаимоотношения с другими действующими лицами. Нельзя упускать из виду и тех изменений, которые происходят с образом в пьесе. Ведь часто бывает так, что характер человека по ходу действия ее развивается, преображается. В этих случаях могут меняться и какие-то черты его внешнего облика.

Вернемся к героям нашей пьесы. Конечно, каждый из нас может по-разному представить себе внешний облик действующих лиц пьесы, но общую направленность фантазии все-таки установить можно. Наверное, теперь вас не будет волновать цвет глаз или волос героев. Вы будете искать характерные особенности в их манере говорить, двигаться, в их лицах, жестах, одежде.

Матрос, очевидно, должен быть широкоплечим, крепко «скроенным». У него нет руки. Хромает. Несмотря на увечья, ощущается большая физическая сила. Движения его решительные, широкие. Глаза прищуренные, внимательные. Говорит громко, несколько приподнято, подчеркивая в словах согласные звуки и повышая голос на ударных словах. Одет в кожанку или матросский бушлат. На широком поясе висит маузер. Шея может быть замотана шарфом, из под которого выглядывает тельняшка.

Совсем другой характер пластика, речи будет у Солдата. Двигается он робко, неуверенно. Может быть, немножко сутулится. Руки спрятаны в рукава шинели. Когда вынимает их, видны твердые, негнущиеся пальцы. На заросшем бородой лице выделяется курносый нос. Разговор неторопливый, негромкий. Слова произносит, растягивая слога. На нем старая, затрепанная, не по росту шинелька с оторванным хлястиком. Обмотки, На голове солдатская папаха. Однако в финале спектакля в его физическом состоянии начинает проглядывать что-то новое — он как-то подтягивается, делается собраннее, говорит и двигается увереннее.

Сложнее представить себе внешность Женщины, потому что вначале она маскируется. Лицо ее должно быть, наверное, почти скрыто под платком автор сам подсказывает здесь детали одежды - полушубок, валенки, теплый платок на голове. Она старается говорить и держать себя просто. Движения предельно скупы. На лице застывшая полуулыбка, скрывающая испуг, внутреннюю напряженность. Когда протягивает Матросу руку - бросаются в глаза холеные, тонкие пальцы (может быть, они и вызвали у Матроса подозрение). Постепенно - по мере разоблачения - .во внешнем облике Женщины появляются черты, обнажающие ее истин­ную сущность: плотно сжатые губы, неподвижный, презрительный взгляд из-под полуприщуренных глаз, прямая осанка, поднятый кверху подбородок; жесты становятся решительными и в то же время по-кошачьи мягкими, плавными...

Описание внешнего облика персонажей дано нами лишь примерно. Если бы вы работали над образами в этой пьесе, то, наверное, нашли бы много других подробностей в одежде своих героев, их лице, манере двигаться, говорить, держать себя и т. д.

Постепенно накапливаемые актером знания о своем герое: его внутреннем мире, психологии, внешности и пр. - в какой-то момент должны слиться в единое живое и, конкретное представление о сущности его характера. Оно называется «зерном» роли. В нем как бы сплавляются все главные особенности человека. Нахождение «зерна» важный этап на пути перевоплощения актера в образ. Схватив «зерно роли, актер уже не просто представляет себе своего героя, а начинает ощущать его в себе, начинает думать, видеть, воспринимать жизнь так, как делает это он,

С «зерном» приходит и физическое самочувствие героя. «Зерно» роли определяется каким-то конкретным и образным понятием. Например, Станиславский, работая над образом старика Крутицкого в пьесе А. Островского «На всякого мудреца довольно простоты», нашел «зерно» роли, увидев однажды старенький, полуразвалившийся, заросший мхом домик. Этот образ и привел Станиславского к ощущению внутреннего и физического состояния своего героя. «Волк» - так определял «зерно» роли кулака Сторожева Хмелев. А артист В. Якут, игравший роль нациста Розенберга в пьесе К. Симонова «Русские люди», увидел его в образе жестокой и злой обезьяны, которой доставляло наслаждение мучить людей.

Однако уловить «зерно» роли - это еще не все. Надо овладеть им, взрастить его в себе. И вот тут-то и начинается самостоятельная и длительная, упорная работа по воспитанию в себе внутренних их и внешних черт своего героя. Недостаточно понять и ощутить, как твой герой ходит, говорит, думает и т. д. Надо все это найти в себе, отработать, натренировать.

Один из крупнейших актеров МХАТа В. Топорков, репетировавший вместе со Станиславским роль Чичикова в «Мертвых душах», приводит в своей книге такой разговор между ними:

- А вот, Константин Сергеевич, как насчет образа Чичикова, его манер. Ведь все, что я делаю, это все же не Чичиков?

- Погодите, не все сразу... Все, что вы сейчас делаете, тренируйте хорошенько, и когда научитесь это делать легко, ловко и целесообразно, то вы уже тем самым приблизитесь к образу.

- Но вот у Гоголя описан особый поклон, который' делает Чичиков.

* Ну, и что же?
* У меня как-то не выходит...
* А вы упражнялись?
* Да, я пытался его делать, но не получается.
* Найдите соответствующее упражнение... Ну, например, положите мысленно себе на темя каплю ртути и опустите ее по спинному хребту до самых пяток, чтобы она не сорвалась раньше времени на пол. Продолжайте это упражнение ежедневно по нескольку раз. Ну-с, попробуйте... Ужас что такое. Согнулись пополам, как аршин. Положите каплю на темя... Ощущаете?.. Подождите. Ну-с, осторожно опускайте голову, чтобы капля сначала скатывалась по затылку... так... дальше по шейным позвонкам и т. д. и т. д.

Читая эти строки, некоторые из вас, может быть, воскликнут: «Но ведь это мучение, пытка. Да и потом - скучно, неинтересно». В том-то и дело, что без такого труда - труда кропотливого, подчас мучительного — на сцене ничего не добьешься. Вспомните, как иногда на репетициях у вас не получался какой-нибудь жест, походка, взгляд. Вам было стыдно. Вы упрекали себя в бездарности. И готовы были уйти со сцены и больше не возвращаться. Но ведь в том, что у вас не получалось, не было ничего удивительного. Потому что вы не работали над собой - не искали того, что нужно, не пробовали, не тренировались, то есть не делали того, что делают обычно даже очень талантливые актеры.

М. Кнебель вспоминает, как однажды Хмелев, который репетировал тогда Сторожева в «Земле», приехал к ней на дачу: «Четыре часа бродили мы с ним по лесу, и все четыре часа он беспрерывно примеривался, пробовал, проверял на себе те индивидуальные свойства фигуры Сторожева, которые помогли ему найти образ. Он спрашивал меня, как лучше: схватить правой рукой левый локоть или, наоборот, левой рукой зажать локоть правой; сгибать спину резко или только слегка ссутулить, он привыкал к этой несвойственной ему лично пластике роли, искал логику движений и жестов, упражнялся во всем этом без конца». Так же работал Хмелев и над ролью Каренина. Он в течение многих месяцев по несколько часов в день искал его походку, манеру хрустеть пальцами, отрабатывал тембр голоса.

Б. Щукин (он играет в фильмах «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году») в продолжение нескольких лет, приходя домой, ел, читал, ходил -- словом все делал так, как делал бы это Владимир Ильич, над образом которого он работал. Н. Черкасов, репетируя роль профессора Полежаева (фильм «Депутат Балтики») отправлялся в гриме бродить по Ленинграду, живя в эти часы жизнью своего героя. В. Якут, получив в «Последней жертве» Островского маленькую, бессловесную роль старого шулера, представил себе этого человека в виде старой, подслеповатой щуки. Чтобы приучить себя к «рыбьим движениям», актер привязывал к туловищу руки железной проволокой и заставлял себя часами осваивать новую манеру движения.

Так работали и работают все известные актеры. Наверное, без этого нельзя обойтись и вам?

**Биография героя**

Наряду с изучением характера своего героя, актер должен создать и его биографию. Это один из важнейших моментов в самостоятельной работе актера. Для чего нужна биография? Какое значение она имеет в работе актера над ролью?

Известно, что характер человека формируется под влиянием общества, семьи, людей, которые его окружают. В пьесе же показывается лишь небольшой отрезок из жизни героя. Чаще всего взгляды, убеждения, с которыми приходит он в пьесу, определяются его прошлым. «Прошлое -его корки, с которого выросло настоящее». Знакомство с ним помогли актеру не только лучше понять те взгляды и интересы, за которые герой борется в пьесе, но и сблизиться с ними, сделать их своими.

Отсюда возникают и определенные требования к биографии, создаваемой актером. Здесь нельзя ограничиваться какими-то общими анкетными данными, как это часто делают учащиеся. Рассказывая о прошлом своего героя, они пишут: родился в таком-то году, в таком-то году пошел в школу, был принят в комсомол, поступил на завод и т. д. Биографии подобного рода почти ничего не дают для работы над ролью. Они формальны. Создавая биографию героя, актер должен в его прошлом найти такие конкретные факты и события, которые бы объясняли характер человека, его формирование. В них и заключается основная ценность.

Оглянитесь на прожитую жизнь и вы непременно вспомните об обстоятельствах или событиях, которые повлияли на миропонимание ваших взглядов, а возможно, отразились и на вашей судьбе. И ми могли быть события большие, касающиеся жизни всего народа, а могли быть и «маленькие», личные: встреча с каким-то человеком, смерть близкого, случай, который произошел с вами или свидетелем которого вы были, прочитанная книга и т. д.

Вот такие события и надо отыскать в прошлом своего героя. А отыскав, постараться конкретно и живо увидеть. Тогда факты биографии активно войдут в вашу работу на сцене, станут дополнительным материалам, помогающим вам зажить мыслями и стремлениями человека, которого будете играть.

Откуда же мы черпаем сведения, нужные для биографии роли?

В первую очередь из самой пьесы. В репликах персонажей, их высказываниях, авторских ремарках мы почти всегда находим указания на прошлое нашего героя. Иногда драматург устами действующих лиц довольно подробно и конкретно рассказывает о том, что было раньше (а в некоторых современных пьесах и показывает целые картины из прошлого). Но чаще мы встречаемся в пьесе с биографией в виде отдельных, разрозненных фактов.

Так обстоит дело и в нашей пьесе. Внимательно прочитав ее, мы узнаем, что Матрос раньше «рабочим был», «слесарем», что он брал Зимний, видел Ленина, неделю назад ранен в боях с «беляками», под Каменской, до которой отсюда «рукой подать». Из пьесы же выясняется, что Солдат — крестьянин, что его деревня находится недалеко от полустанка (и даже название деревни известно - Перепелкино), что рядом с деревней есть фабрика и принадлежала она раньше Кондратову. Становится известным также, что Солдат возвращается с «германского» фронта, где он «три года окопную муку терпел», и что ему необходимо свое «хозяйство поправить». Меньше всего сведений получаем мы из пьесы о Женщине. Мы узнаем лишь, что она жена владельца фабрики, муж ее «еще в ноябре на Дон к генералу Каледину удрал» и фабрика сейчас «стоит», что и она пробирается туда же, к белым, причем пробирается не просто так, а с заданием (об этом свидетельствует найденная у нее карта с расположением красных частей).

Собранные по крупицам, все эти факты и становятся отправными точками в создании биографии. Но их обычно необходимо еще развить и дополнить при помощи своей фантазии. Как и в работе над внешним обликом персонажа, здесь без нее не обойтись. Чтобы фантазия ваша работала активно, конкретно, фантазируйте не вообще, а опираясь на реальные события той эпохи, в которой живет ваш герой, на условия, характерные для окружающей его среды. Сначала точно установите, где и когда родился он, в какой семье, а затем, последовательно сталкивая его с этими событиями и условиями, отбирайте то, что могло повлиять на формирование характера человека.

Разумеется, при этом в первую очередь надо использовать весь запас своего личного, жизненного опыта (включая и то, что вы знаете о других людях). Но и этого не всегда достаточно. Хорошо, если герой ваш современник и живет в одно с вами время. Ну, а если он жил на много лет раньше? Или в другой стране? Тогда вашей фантазии непременно потребуется добавочное «горючее» — знания, которых у вас нет. Чтобы получить их, надо обратиться к художественной литературе, материалам по истории, воспоминаниям других людей и т. д. Они-то и помогут вам конкретно и интересно воссоздать прошлое вашего героя.

Форма биографии может быть различной: письма, дневники героя, ответы на вопросы и т. д. Но чаще всего биография составляется в виде рассказа о прошлом от лица самого героя.

***Вот написанная в такой форме биография Матроса.***

Звать меня Михаилом, а фамилия Петров. Родился я в 1893 году в Петербурге. Жили мы за Нарвской заставой. В кирпичном, в два этажа, бараке. Отец мой, как и все соседи наши, на Путиловском работал. А мать по домам ходила - белье стирала, убирала, полы мыла. Бывало, наварит нам с сестренкой — она на три года меньше меня была — котелок картошки и убегает куда-то. А я целыми днями дома сижу, нянчась. Зато летом лучше было. За сараем пустырь был и «железка» проходила. Там мы с мальчишками и бузил. Когда подрос немножко, в заводскую школу отдали. Читать научился. Правда, книжек своих почти что не было - все больше по вывескам да по объявлениям разным азбуку проходил.

Помню однажды — лет десять мне было — во дворе с утра народ столпился, бабы заголосили. Отец сказал, что япошки на нас напали, война началась. Потом один из хлопцев, что оттуда вернулся, рассказывал: японцы нас снарядами, а мы их иконами. Отец стал приходить с завода еще позже, а то и в ночную оставался. Уставал страшно. Под рождество пьяный явился, а он у нас всегда трезвый был — и на следующий день на работу не вышел. Всю неделю дома сидел — злой, ни с кем не разговаривал. От мальчишек знакомых узнал я: на заводе стачка объявлена, четырех рабочих незаконно уволили.

В субботу отец куда-то ушел, а когда вернулся, сказал нам, что завтра все рабочие с семьями к царю пойдут, правды и защиты просить у него будут. В воскресенье (потом его в народе «кровавым» называли) поднялись мы рано утром - еще темно было. Мать принарядилась. Отец икону взял. И пошли. А на улице — все равно что в праздник. Идут женщины, дети, старики. Все веселые такие. Молитвы поют. У некоторых в руках царские портреты, хоругви. Около дома встретили мы дядю Николая, он с отцом в одном цеху работал. Увидел он, что отец икону несет, и засмеялся: ты бы, говорит, лучше винтовку взял — может сгодится. Отец на него даже не посмотрел - вечно они спорили с ним о чем-то...

Долго шли мы ко дворцу. А народ все прибывал и прибывал. Около Исаакия, видим, толпа стоит. Остановились и мы. А сзади все наваливают, напирают. Такая толкучка образовалась, что дыхнуть нельзя. Потом вдруг тихо стало. И услышали мы стрельбу. Что тут твориться начало: все бегут, кричат, давят друг друга. Как добрались до дому, не помню. Помню только, что у Нарвской заставы снова мы увидели дядю Николая. Он стоял в толпе и кричал: «Царь нам всыпал, ну и мы ему в сыпем. Царь свободы не даст. бороться надо!». Отец увел нас домой и не велел на улицу выходить. Так три дня и просидел я взаперти. Лишь из окна видел, как хоронили тех, кого на Дворцовой площади царь ни за что ни про что расстрелял. А потом узнал, что у нас на Нарвской настоящие бои шли - рабочие баррикады построили и казаков камнями забросали.

Многое изменилось у нас с того «кровавого воскресенья». На Путиловском теперь каждый месяц бастовали, митинги устраивали. Жить стало еще тяжелее. Отец в получку гроши домой приносил. Взяли меня из школы и отдали на завод. В слесарный цех, детали всякие подносить, станки чистить, мусор убирать. Крутиться приходилось по часов десять в день. Л ведь я совсем мальчонкой был. Правда, подвезло мне — к слесарю Матвеичу попал. Крутой был мужик, но справедливый. Сначала надо мной он подсмеивался, а потом стал слесарному делу понемногу учить. Ну, а я сметливым был, хватал все на лету...

В октябре опять наш завод остановился — весь русский пролетариат забастовал. Тут царь и издал свой манифест. Отец мой обрадовался. А Матвеич только песенку напевал: «Царь испугался - издал манифест, мертвым свобода, живых под арест». Трудно мне было разобраться во всем этом — всего лишь тринадцатый год пошел. Но вскоре я понял, кто прав. Состоялись у нас на заводе выборы в Советы. Матвеича делегатом послали. А через несколько дней хоронили мы Матвеича - убили его черносотенцы. Шел я с кладбища и все о Матвеиче думал. Пробовал с отцом поговорить, да он только и сказал мне: болтай поменьше, и так горя хватает...

Да, тяжелые времена наступили. На заводе рабочих арестовывать начали. В бараке нашем два раза обыск делали - дядю Николая искали. Рабочий день удлинили, а слова сказать нельзя было. Чуть что - сразу в «черный список» занесут или штраф наложат. Да и дома дела пошли неважно. Мать уже давно кашляла, атеперь и слегла. По неделям с кровати не вставала. А весной похоронили мы ее. Отец после смерти матери совсем замолчал, еще угрюмее стал. Попивать начал. Оказался я вроде главы семейства. Все рассчитывал с сестренкой - куда что... А через два года остались мы и без отца. Погиб на работе. Груз завалился. Отца насмерть придавило, а двух других покалечило. Рабочие пошли просить за меня, а в канцелярии сказали: сам виноват. Это отец-то! Потом «смилостивились» - к станку назначили...

Так стал я настоящим рабочим. Слесарем. А было мне в ту пору семнадцать лет. Денег начал я получать немножко побольше, да и сестренка в няньки устроилась. Ну, конечно, дружки появились. По воскресным дням в трактир даже компанией ходили - пиво пить. Познакомился я с одной девчонкой. Тоже наша, заводская, была. Настей звали. Очень поправилась мне она. Высокая, статная такая. Идешь с ней бывало по улице - все оборачиваются. Однажды летом в субботу поехал я с ней в

Луна-парк, на Петроградскую. Гулянье там было: карусель, горки американские, музыка. Идем это мы с ней по аллее, а навстречу нам гиназистики - человек пять их было. Один и назови мою Настю неприличным словом. Разозлился я, бросился на них, а они крик подняли. Пристав появился - жирный такой, с усами, как у таракана. Я ему объяснить все хотел, а он кулаком меня по голове. Больно было, а еще больше обидно... Не знаю, может случай тот и пустяшный был, но только начал я с того времени все чаще о жизни задумываться: почему такая несправедливость вокруг. Одни ничего не делают и на колясочках катаются, с жиру бесятся, а другие - спины на них гнут, а их и за людей не считают. Словом, зачесались у меня руки. Поругался было с мастером - обсчитывал рабочих. А он взял и оштрафовал меня. Злость взяла, а что делать - не знаю. Вот тут-то и вышла одна оказия. Возле проходной подходит ко мне один токарь из соседнего цеха. Не то, чтобы знакомые, а в лицо друг друга знали. «Выручи, - говорит, - друг, спрячь эти бумаги по надёжнее. А то за мной следят». Взял я пакет, пришел домой, спрятать хотел, да любопытство разобрало. Развернул пикет, а там листовки лежат свеженькие, еще типографской краской пахнут. Здорово там сказано было, о чем я все время думал. А в конце говорилось: «Ничто нам не помажет: ни слезы, ни протесты, а только массовая борьба». Через пару дней повстречались мы снова с тем человеком. Передал я ему пакет, а он и говорит мне: «Хороший ты, видно, парень. Надо быть тебе с нами...». Так и началась моя новая жизнь.

Познакомили меня на заводе с большевиками. Я и раньше слышал, что они зачинщиками были во всех наших рабочих делах. Только вот в лицо не знал. Стал я выполнять разные поручения. Связным был. На маевках в охране стоял. Листовки в цех проносил. А когда наша рабочая газета «Правда» выходить начала, в типографию по ночам бегал, конфискованные номера оттуда уносил. Много хорошего можно - вспомнить про то время. В жизни моей цель появилась. А главное - перестал я одиноким быть, словно в большую семью попал.

Собирался я уже в партию вступать, да повестка пришла - в армию служить. Проводила меня сестренка на призывной пункт. Осмотрели там меня - а парень я рослый был, здоровый - и определили во флот. Попал я и учебную команду в Ревель. Там и застала меня война. Я уже канониром был. Когда немцы наступать начали, перевели нас в Кронштадт. Здесь я и стал большевиком. У себя на корабле ребят хороших подобрал, начали мы с матроса­ми о жизни, о войне говорить, газеты читать. Сильная у нас в Кронштадте организация была. Имели своих представителей на берегу. С Петербургским комитетом партии связь постоянно держали.

В феврале 17 года узнали мы о том, что в Петрограде восстание произошло, рабочие и солдаты ненавистное царское самодержавие свергли и Советы создали. Ну, конечно, мы у себя на корабле сразу митинг устроили, офицеров, которые сопротивлялись, обезоружили и на берег «списали». Крейсеру нашему новое название дали - «Заря свободы» -и судовой комитет выбрали. Теперь он все дела на корабле решал.

Никогда не забуду день 3 апреля, когда Ленин в Россию вернулся и мы его на Финляндском вокзале встречали. Протиснулся я к самому вагону. Вышел Ленин - обыкновенный такой, простой. Подхватили мы его на руки и в зал понесли. Там меньшевики приветствовать его хотели, но Ленин даже слушать их не стал и прямо на площадь - к народу прошел. Там на броневике и речь свою знаменитую произнес. Я рядом стоял и все слышал, слово в слово. Говорил Владимир Ильич о том, какая жизнь для бедного народа скоро настанет, что для этого надо взять власть в свои руки, призывал бороться за революцию. На всю жизнь я это запомнил.

После этого мы у себя на корабле строгую дисциплину установили. Анархистам рты позатыкали. Нового командира избрали.

А в Петрограде в это время демонстрации происходили - рабочие требовали прекращения войны, выступали против временного правительства. Помню, как в июле и мы, матросы, на демонстрацию вышли. Шли без оружия. Один дежурный взвод винтовки имел, да и то без патронов. Высадились мы у Адмиралтейства, построились ниточкой и чин­но, тихо пошли на Невский. И вдруг у Публичной библиотеки, на углу Садовой пулемет откуда-то сверху затарахтел. Сначала никто ничего не понял. Думали, салют кто устроил. А потом видим: один упал, другой. Толпа побежала. А тут еще сбоку с Садовой казаки вылетели и давай бегущих шашками крошить. Собрал я своих ребят у Апраксина двора. Попробовали казаки туда сунуться, так мы булыжником встретили. Матросы, понятно, совсем озверели. Еле успокоил их. Потеряли мы тогда пятерых наших товарищей, но зато хороший урок получили, поняли, кто такие эти временные. Через пару недель приехал к. нам на корабль адми­рал какой-то. За временное правительство агитировал, большевиков ругал. Да только ничего у него не вышло. Матросики его чуть было за борт не выбросили, еле ноги унес.

После этого мы вообще перестали признавать власть временного правительства, подчинялись только Центробалту. 23 октября по его приказу наш крейсер вместе с «Авророй к Николаевскому мосту подошел и под прицел Зимний дворец взял. А в ночь на 25 октября наша команда была высажена на берег и брошена на штурм Зимнего. Не посрамили балтийцы своей чести - первыми в Зимний ворвались. А через пару дней ранили меня. Юнкера из Михайловского училища мятеж подняли. Подавили мы его, только в том бою руку мне осколком оторвало. Обидно было, но приш­лось распрощаться с товарищами.

Два месяца в лазарете провалялся. А как стали тревожные вести поступать, не выдержал. Пошел к начальству и потребовал, чтобы выписали меня, рана уже подсыхать стала. Выписать меня не выписали, да я сам сбежал. Явился в Петроградский комитет партии и сказал: «Делайте со мной, что хотите, а валяться в кровати в такое время я не могу». Послали меня на Донской фронт, где Красная Армия с белоказачьими частями Каледина бои вела. Прибыл я в Миллерово, где Донревком находился, в самое жаркое время. Каледипцы станцию Лихая заняли, а затем и Каменскую захватили. Сходу назначили меня комиссаром в отряд, который на подмогу направлялся. А через два дня в бой. Страшный был это бой. По нескольку раз Каменская из рук в руки переходила. И все-таки выбили мы беляков оттуда. Только много полегло там наших. Да и меня в ногу ранило, в ступню. Тогда и послал меня наш командир Саблин с двумя товарищами добровольцев в соседних селах вербовать, пока помощь не подойдет. Трудно нам, конечно, сейчас приходится, но ничего - все равно разобьем мы врагов Революции и построим новую жизнь.

Прочитав эту биографию, вы не можете не ощутить значения ее в работе над ролью. Биография не только многое объяснила в характере героя, но и подвела актера непосредственно к действию, которое ему предстоит совершить на сцене. Имея за «плечами» такую биографию, исполнитель уже не выйдет на сцену пустым, он принесет с собой какие-то выношенные, ставшие ему близкими, «понятными мысли, убеждения, стремления.

Вы, наверное, обратили внимание, с какой конкретностью и точностью говорится в биографии о различных обстоятельствах и фактах жизни героя, на то, что вся история героя тесно связана с историей жизни общества того времени (1905 год, мировая война, свержение царя, революция, Октябрьское восстание в Петрограде и т. д. и т. п.). Это очень важные моменты. Мы строим биографию не на «песке», а берем реальные жизненные события, конкретную среду и, как бы пропуская своего героя через все личное, прослеживаем формирование его характера. Попробуйте поработать так и вы...

**Среда, в которой действует герой**

С биографией образа тесно связана и среда, окружающая нашего героя в пьесе. Актер должен хорошо видеть эту среду узнать место и время действия, обстановку, быт, нравы, обычаи людей, ощущать веяния эпохи. Только в этом случае он может до конца разобраться в характере своего героя, по-настоящему оценить его взгляды и поступки.

Чтобы сыграть Чацкого, надо знать о патриотическом подъеме, охватившем русское общество после окончания Отечественной войны 1812 года, о последовавшей затем царской реакции, о том, что лучшие представители дворянской интеллигенции уходили в тайные общества, готовили восстание и т. д.

Вам не удастся по-настоящему воплотить на сцене ни одного образа из гоголевского «Ревизора», если не будете ясно представлять себе картины общественной жизни времен николаевской реакции, когда в чиновничьей среде открыто процветали взяточничество и казнокрадство, когда в отдаленных местностях царили откровенный произвол и грабежи, когда, по выражению Гоголя, «мошенник на мошеннике сидел и мошенником погонял». Только поняв это, вы сможете найти верное отношение своего героя ко всему происходящему в спектакле.

Если вы играете роль в исторической .пьесе или в пьесе, действие которой происходит в другой стране, то здесь изучение среды важно еще и по другим причинам - оно должно дать вам представление о манере поведения вашего героя, речи, костюме но других особенностях внешнего облика его.

Но и тогда, когда вы играете в современной пьесе, знание среды необходимо. Ваш герой может относиться к различным профессиональным группам: быть студентом, военным, колхозником, рабочим, ученым и т. д., и все они имеют свои особенности, и не только внешние. К тому же сама жизнь не стоит на месте. Она быстро двигается вперед. В вместе с ней меняются и взгляды людей, их вкусы, восприятие действительности и пр. Возьмите, к примеру, молодых, героев пьес В. Розова: Андрея («В добрый час»), Олега («В поисках радости»), Славку («Неравный бой»), Володю («В, дороге»). На первый взгляд они очень похожи друг на, друга. Да и «появились на свет» они почти в одном десятилетии. В действительности же они отличаются и складом, своего мышления, и восприятием жизни, и даже отношением, к ней. И все это потому, что за те несколько лет, которые отделяют героев пьес, и в самой жизни, и в сознании молодежи произошли какие-то перемены. Только ощутив их, вы сможете верно и глубоко раскрыть эти образы на сцене.

Представление о среде, в которой действует наш герой, мы прежде всего получаем из самой пьесы.

Открыв пьесу «На полустанке», мы уже из первой авторской ремарки устанавливаем, что действие происходит в январе 1918 года, на маленьком, заброшенном полустанке. В дальнейшем место действия уточняется. Судя по некоторым - репликам персонажей, полустанок этот находится где-то между Воронежем и Ростовом, то есть на юге степной полосы России. Запомним это. Дальше выясняется, что «буржуй» советскую власть «задушить хочет». Что на Дону «контра главные силы собрала» и совсем рядом «Красная гвардия страшные бон с врагами ведет». Становится ясным, что положение в стране серьезное - недаром Совнарком выпустил воззвание к народу, в котором говорится: «Революция в опасности!», — и что мы находимся неподалеку от тех мест, где решается судьба республики.

Уже из всего этого складывается определенная картина жизни, ощущение атмосферы ее (можно добавить еще холод, голод, разруху, .которые зримо и незримо окружают героев пьесы), многое объясняют и поступки действующих лиц пьесы и их взаимоотношения. Так что можно удовлетвориться и сведениями, данными в пьесе. Но давайте все-таки не поленимся и обратимся к дополнительным материалам. Раскроем, к примеру, том энциклопедии («Гражданская война в СССР») или посмотрим, что говорится о январе 1918 года в учебниках истории. И наши представления о среде и времени действия сразу же расширятся, углубятся. Мы узнаем, что в начале года немецкие войска, нарушив соглашение о перемирии, перешли в наступление и заняли Украину, а на севере приблизились к Петрограду. Остатки старой нашей армии стали разбегаться (вот откуда появился на полустанке Солдат). На юге из бежавших туда белогвардейцев образовалась большая «добровольческая» армия. На Дону вспыхнул мятеж донских казаков, возглавляемых генералом Калединым (с ними и дрался Матрос под Каменской). На Урале поднял восстание атаман Дутов. В Мурманске высадились англичане. Молодая советская рес­публика оказалась окруженной со всех сторон. Не хватало хлеба и мяса. Заводы не работали. Советское правительство бросило клич: Социалистическое отечество в опасности! Вот в какое, оказывается, время и встретились па полустанке Матрос и Солдат.

Нужно ли говорить, какое значение будет иметь знание всех этих и других фактов в работе на сцене, как обострит оно мысли исполнителей, их взаимоотношения. А ведь созданное нами представление можно еще «разменять» на более живые и конкретные подробности. Мы непременно получим их, обратившись к произведениям художественной литературы, например, к романам «Тихий Дон» М. Шолохова (в нем, между прочим, в пятой части мы найдем описание боев под Каменской) и «Как закалялась сталь», «Рожденные бурей» Н. Островского, к повестям «Железный поток» А. Серафимовича и «Разгром» А. Фадеева, к кинофильмам «Мы из Крон­штадта», «Чапаев», «Виринея» и др.

Чем больше мы будем знать о среде, окружающей нас в пьесе, чем эмоциональнее будем ощущать эпоху, ее атмосферу, тем достовернее и полнее будут образы, создаваемые нами на сцене. «Глубже нырнешь - легче вынырнешь, - говорил по этому поводу Щукин. Золотые слова, запомните их.

**Сверхзадача и сквозное действие роли**

В работе актера над ролью оба эти понятия занимают особо важное место. Станиславский рассматривал их как основу всего, что мы делаем на сцене. «Я много работаю, — писал он, - и считаю, что ничего больше нет; сверхзадача и сквозное действие — вот главное в искусстве».

Что же такое сверхзадача и сквозное действие роли? И почему так велико их значение в творчестве актера?

Представьте себе, что вы глубоко и всесторонне изучили характер своего героя, хорошо знаете, кто, какой он и т. д. Но на сцене предстоит не просто показать все это. Характер человека, его черты должны быть раскрыты и переданы через какие-то действия. Сверхзадача и сквозное действие роли и являются теми понятиями, которые определяют собой основную направленность всех поступков исполнителя на сцепе, то, что должно стать побудителем их.

Давайте поговорим о каждом из этих понятий в отдельности, так как они разные, хотя и родственны между собой.

**Начнем со сверхзадачи роли**. Это основной жизненный интерес нашего героя, то самое главное желание, которое движет всеми его действиями в жизни и в частности, в пьесе.

Еще Гоголь в свое время писал в «Предуведомлении» для тех, кто пожелал бы сыграть, как следует «Ревизора»: «Умный актер должен рассмотреть главную и преимущественную работу каждого лица, на которую издерживается жизнь его, которая составляет постоянный предмет мыслей, вечный гвоздь, сидящий в голове. Поймавши эту главную заботу выведенного лица, актер должен в такой силе исполнить ею сам, чтобы мысли и стремления взятого им лица пребывали бы вголове его неотлучно во все время представления пьесы».

Вот эту преимущественную заботу действующего лица, мысли в голове», составляющий предмет всех поступков человёка мы и называем ***сверхзадачей роли.***

У каждого человека есть своя цель в жизни, свое направление. Человек не может жить без этого. Его цель может быть велика и ничтожна, прекрасна и отвратительна, но так или иначе он стремится к ней. У одного на первом месте личные удобства: деньги, квартира, автомобиль, дача — это идеал и предел его стремлений. Второй мечтает посвятить себя науке. Третий хочет славы артиста или художника. Один хочет приносить людям счастье, радость, а другой — властвовать над ними и т. д.

Сверхзадача роли призвана направлять и вместе с тем увлекать, вдохновлять исполнителя. Говоря о значении сверхзадачи, Станиславский в качестве образного сравнения приводил пример бесполезности приготовления хорошего, наваристого бульона, который не может быть употреблен в пищу, если не подогреешь его огнем. Так и на сцене. Актер может действовать верно, добросовестно. Но если у него нет сверхзадачи, то все его поведение будет холодным, равнодушным. Только сверхзадача — «огонь» — может придать его действию на сцене настоящую активность и страстность.

Из этого становится понятным, как важно исполнителю найти сверхзадачу своей роли и притом такую сверхзадачу, которая бы увлекала его, грела. Сверхзадача должна точно выражать существо жизненных устремлений героя - и в то же время находить эмоциональный отклик в душе самого исполнителя и, его героя. Найти такую сверхзадачу очень и очень трудно, и не даром Станиславский пишет: «Долго и пытливо нужно стараться выискивать большую, волнующую и глубокую сверхзадачу. Сколько всевозможных сверхзадач надо забраковать и вновь вырастить. Сколько прицелов и неудачных поисков приходится произвести, прежде чем добиться цели». Но это бывает не всегда. К тому же герой может обманывать других или обманываться сам. Чтобы не ошибиться, надо сопоставить все поступки, мысли, чувства нашего героя и заглянуть в его нутро, увидеть, что лежит там, что определяет его отношение ко всему происходящему в пьесе.

Обратимся к действующим лицам нашей пьесы. Матрос сам говорит о своей сверхзадаче: «Вот разобьем беляков, а тогда... Ох, и жизнь мы тогда построим, солдат. Небывалую жизнь». Очевидно, эта мечта о «небывалой жизни», жизни для всех угнетенных и обездоленных и должна стать сверхзадачей роли Матроса. Если бы Матрос не произнес этих слов, мы все равно пришли бы к ней, проследив все поступки героя и задав себе вопрос: во имя чего он их совершает. Признается в своей «преимущественной заботе» 'И Солдат: ему хочется хозяйство свое, поправить, «в покое пожить». Женщина ничего не говорит о своих жизненных целях, но, проследив ее действия в пьесе, нетрудно догадаться — они состоят в том, чтобы вернуть отобранное «хамами» добро, вернуть прежнюю жизнь.

В трудном процессе искания сверхзадачи большую роль играет выбор ее названия. Формулируя сверхзадачи ролей, учащиеся часто довольствуются такими общими фразами, как «хочу счастья» (а кто его не хочет?), «хочу служить Родине» и т. д. Будучи по существу верными, эти фразы оставляют исполнителя равнодушным и поэтому никакой пользы для работы не приносят. Для сверхзадачи надо искать (а сразу их не найдешь) слова точные, яркие, которые бы волновали исполнителя, дразнили его. Определить такую сверхзадачу, актер должен еще пропустить ее через себя, сделать собственной, близкой и понятной. Вот тогда сверхзадача роли будет ак­тивно участвовать во всем, что вы станете делать на сцене, будет наполнять ваши действия активной и страстной силой.

Если, скажем, играя роль Матроса, вы по-настоящему увлечете себя его мечтой о «небывалой жизни» для всех трудящихся, то не сможете остаться равнодушным, встретившись с Солдатом, который направляется домой. У вас начнут «чесаться руки», когда опознаете в Женщине «контру», поймете, что вам нечего бояться — даже смерти, вам захочется «бить гадов», драться с ними «до последнего вздоха». То же самое произойдет и с другими ролями спектакля. Оправдайте сверхзадачу роли Женщины, сделайте ее понятной для себя, волнующей (у меня были дом, «редкие» картины, драгоценности, своя конюшня, а теперь эти грязные и грубые мужики, эта «чернь» ограбила, отняли все и кричат еще о справедливости...) и у вас от ненависти к Матросу «побелеет» в глазах, вы захотите кусаться, биться, почувствуете в себе способность ударить его, даже убить, лишь бы выбраться из рук этих «хамов». Иными словами, все действия, которые совершает ваш герой в пьесе, вы будете выполнять естественно, без всяких усилий, ибо вас будет вести близкая вам и увлекательная сверхзадача.

**Теперь о сквозном действии роли**. Это — путь, но которомубудет идти ваш герой в спектакле, движимый своей сверхзадачей. Иными словами: то, к чему он будет стремиться в самом спектакле, чего будет добиваться в нем.

Сквозное действие должно подчинить и направить к единой и конкретной цели все действия, совершаемые актером в спектакле. Без сквозного действия роль разбивается на кусочки не связанные между собой. Актер действует, не представляв себе того, на что направлены его действия. Поэтому они могут стать случайными, хаотичными, иногда даже противоречащими друг другу.

Сквозное действие формулируется (как и сверхзадача) одной фазой. Формулировка эта должна с предельной конкретностью и точностью выражать конечную цель действий персонажа.

Чтобы определить сквозное действие роли, надо рассмотреть все поступки героя и установить их общую направленность, при этом не забывая и о сквозном действии всего спектакля борьбе, которая будет лежать в его основе. Как река вбирает в себя воды притоков, так и сквозное действие спектакля должно охватывать собой сквозные действия всех ролей.

Мы уже знаем, что сквозным, то есть основным, действием спектакля «На полустанке» должна стать борьба за советскую власть, за победу революции. Давайте же попробуем установить сквозные действия ролей.

Вспомним основные поступки Матроса, которые он совершает. Известно, что Матрос вербует добровольцев в ряды Красной Армии. Встретившись с Солдатом, он пытается привлечь его на свою сторону, затем разоблачает и задерживает врага. Даже будучи тяжело раненным, он продолжает думать о борьбе. Если мы обобщим эти поступки, установим их общую направленность, то увидим, что все они нанизываются на одно стремление, одно желание — сделать все возможное для разгрома врага. Это и будет сквозным действием роли. Все действия Солдата - его «откровения» в разговоре с Матросом, спор с ним, ожидание поезда и пр. — направлены на то, чтобы поскорее добраться до дома. Это его сквозное действие. Несмотря на то, что он, в конечном счете, остается с Матросом. Иногда бывает так в жизни - человек стремится к одному, а приходит к другому. Вот и Солдат - он стремится поскорее добраться до земли, до дома, но в результате событий, происходящих с ним в пьесе, осознает, что дорога домой лежит только через разгром врага, и включается в борьбу *с* ним. Сквозное действие роли в этом случае, естественно, определяется первоначальными намерениями переспало - ведь именно они направляют все поступки его до финала пьесы, до того самого момента, когда Солдат «прозревает». Что же касается Женщины, то ее сквозное действие — об этом свидетельствуют все ее поступки - пробраться к своим, помочь им.

Зная сквозное действие будущего спектакля, установив сверхзадачу и сквозное действие роли, мы уже представляем себе ту основную линию действия, через которую будет раскрываться характер нашего героя. В дальнейшей работе эту линию действия мы будем конкретизировать и уточнять.

**Разбор роли по действенным фактам**

***(Действенная партитура роли)***

Всесторонне изучив своего героя, приступаем к обстоятельной разработке линии его действия в будущем спектакле, то есть создаем действенную партитуру роли. Действенная партитура - это конкретный план нашего действия на сцене. Обычно в нее включают не только наметку самого дейст­вия, но и целый ряд вопросов, необходимых для его понимания и выполнения.

Остановимся на наиболее важных моментах действенной партитуры роли.

**Главные события в роли**

Прежде чем думать о конкретных действиях, которые нужно будет выполнить на сцене, мы должны установить события в роли. Ими являются те действенные факты - происшествия, с которыми встречается герой и которые становятся поворотными моментами в развитии его действия.

Чтобы лучше понять, что такое событие в пьесе, обратимся сначала к жизни. Каждый день с нами происходят какие-то события. Предположим, что сегодня воскресенье, утро. Вы собираетесь вместе с товарищем поехать кататься на лыжах. Вдруг приносят телеграмму - приезжает дядя.

Это - событие. Оно меняет ваши планы и заставляет совершить ряд действий. Вы едете на вокзал, встречаете дядю, привозите его домой, устраиваете завтрак и т. д. Из разговора выясняется, что дядя собирается переехать в ваш город и что ему нужна квартира. Новое событие. Мысли и действия получают иное направление. Вы обсуждаете с дядей возможности переезда, убеждаете его в том, что он может временно пожить у вас, выясняете, когда он собирается переезжать и пр. Вспомнив, что вы собирались отправиться с приятелем на прогулку, звоните ему и сообщаете, что она не состоится. То отец на находит ваши доводы неубедительными, и между вами возникает ссора. Снова событие. И т. д. и т. п.

Вот такие события-факты, определяющие действия нашего героя, мы должны отыскать и в пьесе. Сделать это обычно бывает не так-то просто. Мы сразу же сталкиваемся с множеством различных фактов и обстоятельств, так пли иначе влияющих на поведение героя. Как же выбрать из них то, что является событием? Здесь необходимо руководствоваться двумя соображениями.

Во-первых, событием можно назвать лишь тот факт, который двигает действие вперед, меняет его развитие, вносит в него что-то новое. Если вы забудете об этом, то будете «мельчить» события, дробить их. Во-вторых, событие это то, что произошло сейчас, в данный момент. В ином случае это будет - не событие, а предлагаемое обстоятельство.

Потренируемся на материале пьесы «На полустанке». Попробуем найти события в роли Матроса. Для этого нужно, как вы теперь понимаете, проследить все, что происходит в пьесе, и выделить те факты, которые являются поворотными моментами в действии нашего героя. Матрос вербует добровольцев в Красную Армию. Он зашел в помещение станции, чтобы повесить плакат, и встретил там Солдата. Это, очевидно, и должно стать первым событием в роли, так как отсюда возникает и последующее действие: Матрос знакомится с Солдатом, в чем-то его убеждает, спорит с ним и т. д. Приход Женщины придает всем действиям Матроса иное на­правление: он что-то заподазривает и начинает расспрашивать ее, а затем, убедившись в верности подозрений, допрашивает и обыскивает женщину. Значит, появление Женщины - второе событие. В результате обнаруживается, что Женщина - бывшая фабрикантша, направляющаяся к белым с поручением. Тоже событие. И это меняет отношение Матроса к окружающему, ставит перед ним новые действенные задачи. Ну, а дальше? А дальше приближается поезд. И это событие. Оно обостряет ситуацию, в которой находится Матрос, вызывает у него потребность в каких-то новых действиях: Матрос просит помощи у Солдата, отправляется искать товарищей, затем уговаривает сделать это Солдата и т. д. Затем возникает еще одно событие: Женщина тяжело ранит Матроса и пытается бежать. На этом, казалось, можно бы поставить точку. Но если мы более внимательно отнесемся к тому, что происходит в финале пьесы, то заметим еще одно, и очень важное для Матроса, событие: Солдат задержи­вает сбежавшую Женщину. Этим событием и завершается линия действия Матроса.

Итак, подведем итоги и дадим названия выделенным нами событиям. Ими будут: встреча с Солдатом, возвращающимся домой, появление Женщины, Женщина - шпион, приближение поезда, бегство Женщины, Солдат задерживает Женщину. Проследив подобным образом линию действия Солдата, мы, наверное, установим такие события: встреча с Матросом, вербующим добровольцев в Красную Армию, Женщина — фабрикантша Кондратова, подкуп, ранение Матроса, решение идти на фронт. В роли Женщины можно выделить следующие события: встреча с Матросом, опознана, Матрос ушел, покушение, поймали.

Установленные факты - события и определяют развитие линии действия персонажей в пьесе. Они и должны будут лечь в основу действия исполнителей на сцене, стать этапами сквозного действия их ролей.

Думается, что теперь вы сможете самостоятельно отыскивать события в своих ролях. Хотелось бы только обратить ваше внимание на их названия. События лучше всего называть именем существительным, чтобы не путать его с, действием, которое порождается им, вытекает из него. При этом не за­бывайте, что событие - это всегда какой-то действенный факт, и нельзя его подменять, как это часто делают учащиеся, чувством, эмоциональным состоянием героев. Так, событиям дают такие названия: волнение, горе, радость, неудовлетворенность, суматоха. Подобные названия будут толкать вас сразу к результату, к изображению каких-то чувств (а событие, как вы, наверное, уже догадываетесь, должно направлять вас на действие, только на него). Далее. Нельзя обозначать события такими общими понятиями, как разговор, беседа, столкновение, конфликт и т. д. Они не передают конкретного смысла происходящего. Названия событий должны точно и ясно выражать действенную сущность нащупанных вами событий (что произошло?).

**Основные задачи действующего лица**

Установив события в роли, мы должны определить основные задачи нашего героя в них. Нам известно, что каждое событие в роли вызывает у героя определенное отношение к происходящему, потребность в каких-то действиях. Основная задача и выражает цель этих действии в событии. Иначе говоря, это то, чего ваш герой а, следовательно, и вы, исполнитель будете добиваться в данном событии обратите внимание - именно добиваться, а не «показывать», не «раскрывать», не «выделять». Так как события являются главными моментами развития сквозного действия роли, то осуществление последнего на сцене и будет складываться из по­следовательного выполнения нами основных задач.

Чтобы определить основную задачу в событии, надо прежде всего понять отношение героя к нему - с точки зрения сквозного действия роли, а затем проследить общую направленность всех действий его, связанных с данным событием. Формируется основная задача одной фразой. Она должна точно и кратко выражать цель действия героя в событии. Причем, чем увлекательнее, действеннее найденные вами задачи, тем активнее они будут помогать в работе на сцене, тем сильнее будоражить ваш темперамент и толкать к действию.

А теперь снова вернемся к нашей пьесе и посмотрим, как же находятся основные задачи. Возьмем роль Матроса. Первое событие в роли - встреча с Солдатом. Нам известно сквозное действие роли — сделать все возможное для разгрома врага. Больше того, мы знаем, что Матрос прибыл на полустанок для вербовки добровольцев в Красную Армию, так как на фронте создалось тяжелое положение. И вит в такое время Матрос встречает Солдата - крестьянина-бедняка, который пробирается к себе домой. Уже одно это подсказывает нам основную задачу Матроса в событии. Что же Матрос должен сделать в этой ситуации, как не повернуть Солдата обратно, на фронт. Это подтверждается и его действиями. Матрос узнает, кто Солдат, куда он идет, объясняет ему положение на фронте, вспоминает слова Ленина, упрекает и т. д. На что направлены все эти действия? Конечно па то, чтобы привлечь Солдата на свою сторону, направить его на фронт. Это, наверное, и должно стать основной задачей героя в событии.

Второе событие - появление Женщины. Матрос все время начеку, настороже. Обстановка тревожная. До фронта - рукой подать. А тут появляется Женщина. Да к тому же в ней сразу что-то (может быть, разговор с возницей на улице или поведение ее, руки) вызывает подозрение. Естественно, Матрос настораживается. Он присматривается к Женщине, расспрашивает ее. Подозрения укрепляются. Матрос обыскивает ее. Задача - установить «личность» Женщины? Можно определить ее и так, но можно выразить более активно, четко (учитывая подозрения Матроса, которые по ходу действия растут) - опознать врага, разоблачить его. Подозрения Матроса подтверждаются - враг разоблачен. Это новое со­бытие, хотя для Матроса оно и не является неожиданным. Новое событие - новая задача. Раз враг перед тобой, надо с ним что-то делать. На что здесь устремлены все мысли и действия Матроса? Очевидно, на то, как доставить врага в «полной сохранности» в чека. Это и будет основной задачей Матроса в данном событии. Кстати, обратите внимание - это событие в пьесе занимает очень мало места. Да и реплик у нашего героя немного. Но тем «е менее это нисколько не умаляет значения, ни самого события, ни той задачи, которая стоит перед актером. В пьесе, как и в жизни, событие может быть мгновенным, а человек, хотя и молча, но действовать. Поэтому даже в тех событиях, когда герой ничего не говорит (или не успевает сказать), у вас должна быть определенная задача (вот почему мы и советуем при определении задачи прежде всего думать об отношении вашего героя к происходящему, а затем уж обращаться к репликам его, если они есть).

Очередное событие - приближение поезда. Надо ехать (и везти Женщину), а товарищей нет. Значит нужно найти их, чтобы предупредить, — вот и задача в событии. Она и приведет исполнителя к тем конкретным действиям, которые совершает его герой, ища выхода из создавшегося положения.

Нетрудно понять основную задачу и в следующем событии - бегство Женщины. Исполнитель здесь может увлечься изображением «физических страданий» своего героя, а задача Матроса заключается совсем в другом — задержать Женщину, задержать, несмотря на рану, слабость, боль. Поду­майте сами, какая иная задача могла бы возникнуть у Матроса в такой ситуации. Об этом же говорят и его реплики, действия (пытается приподняться, встать, позвать на помощь и т. д.). Запомните, неверно найденная задача предохраняет нас не только от случайных или неосмысленных действий, но и от наигрыша, изображения каких-то общих состояний или чувств (на которые нас так часто тянет).

И наконец последнее событие по роли — Солдат задержал Женщину. Определить здесь основную задачу сложнее. Мы понимаем, что поступок Солдата успокоил Матроса, обрадовал его, вызвал к нему симпатию и пр*.* Но действия Матроса здесь настолько неопределенны (ведь он еле дышит), что исполнитель может истолковать их цель по-разному. Можно поставить перед собой задачу - выразить Солдату благодарность, признательность. Но с точки зрения сквозного действия роли будет верной и интересной другая задача - передоверить Солдату свое дело, найти в нем замену себе.

Вот мы и определили основные задачи в роли Матроса: направить Солдата на фронт, разоблачить врага, сдать его в Чека, предупредить товарищей, задержать бежавшего врага, передать Солдату свое дело. Если раньше мы знали только сквозное действие роли — сделать все возможное для разгрома врага, то теперь уже представляем себе основные действенные задачи, из которых будет складываться воплощение этого действия на сцене. А это уже нечто более конкретное.

Поищем основные задачи и в других ролях пьесы (но более кратко). В первом событии — встреча с Матросом - задача Солдата ясна. Матрос зовет Солдата защищать советскую власть. Но тому вовсе не хочется воевать. Его тянет домой, к земле (помните, сквозное действие Солдата). Его задача - увернуться от вербовки. Однако слова Матроса западают ему в душу, он начинает ощущать свою неправоту и задумывается. К появлению Женщины он относится совершенно равнодушно. Поначалу даже и не слышит, о чем говорит Матрос с Женщиной. Думает о своем. Когда же Матрос заставляет его участвовать в обыске Женщины, Солдат делает это пассивно, нехотя, стремясь поскорее отделаться от этой неприятной для пего «процедуры». Зато разоблачение Женщины для него неожиданность. Он впервые видит хозяйку фабрики, о которой много слышал. Вызывает у Солдата интерес и ее поведение. Задача исполнителя здесь будет заключаться в том, чтобы все получше разглядеть и оценить, осмыслить происшедшее. Женщина пытается подкупить Солдата - его задача сдержать слово, данное Матросу, не поддаться врагу (теперь Женщина для него враг). Застав Матроса раненым, Солдат остается помочь ему (а может быть, спасти). И в последнем событии — событии внутреннем, выражающемся в только что принятом решении (идти на фронт воевать с врагом), задача, очевидно, будет не упустить Женщину быть начеку с ней. Ведь теперь он, Солдат, замещает самого Матроса.

В роли Женщины основными задачами могут быть: в первом событии -встреча с Матросом - не выдать себя; во втором — опознана — выразить свое презрение к «хамам», свое превосходство над ними (кстати, здесь Женщина не произносит ни одного слова, она молчит, о смысле поведения персонажа мы можем судить лишь по общему отношению его к тому, что произошло). В третьем событии (Матрос ушел) задача Женщины - перетянуть Солдата на свою сторону, сделать его своим сообщником; в четвертом - использовать любую возможность, чтобы убежать, вырваться из плена. И наконец, в пятом, последнем, событии (тоже без слов) основную задачу определить сложнее. После того как Женщину вернули, она держится иначе: по-прежнему молчит, но послушна, нервна. По всей вероятности, Женщина утратила уверенность в себе. Ее страшит содеянное, она, видимо, думает о возмездии. Больше ей ничего не остается делать. Эго и может стать основной задачей в событии и представить себе, что ждет ее впереди.

Приведенных примеров достаточно для того, чтобы уяснить, что же такое основная задача действующего лица в событии. Должны были вы попять и те общие принципы, которыми надо руководствоваться в ее нахождении. Разумеется, предусмотреть всего нельзя. Хотелось бы только обратить ваше внимание на такие случаи, когда персонаж что-то делает или говорит, а основные устремления его скрыты во «втором плане» роли, то есть лежат под репликами и поступками. С этим вы можете встретиться в пьесе «Ночь перед бессмертием», над которой вам придется работать. И здесь при определении основных задач нужно быть особенно внимательным к внутреннему миру героев, их взаимоотношениям и сквозным действиям ролей.

**Предлагаемые обстоятельства роли**

Установив основные задачи в событиях, мы могли бы перейти к определению тех конкретных действий нашего героя, которые будут вытекать из них. Но чтобы сделать это, необходимо сначала узнать предлагаемые обстоятельства действия.

Что же это такое — предлагаемые обстоятельства в роли? Если событие - факт, являющийся «побудителем» действия героя, то предлагаемые обстоятельства - конкретные условия, в которых это действие совершается. К ним относятся: место и время действия, то, что предшествовало ему, что может произойти, взаимоотношения персонажей, — словом, вся совокупность тех жизненных фактов, с которыми связано действие героя в данном событии и которые так или иначе отражаются на нем. В предлагаемые обстоятельства входит так же и физическое самочувствие действующего лица, его внутреннее состояние. *\*

Какие предлагаемые обстоятельства окружают, к примеру, Матроса в первом событии? Здесь можно отметить такие факты. Ночь. На улице морозно. Помещение, в котором находится станция, запущенно, давно не отапливалось. Холодно. Темно. Матрос зашел сюда, чтобы повесить плакат и дождаться товарищей, с которыми возвращается на фронт.

Он очень устал. Путь проделан немалый (побывал в соседних деревнях) и болит раненая нога. Близок фронт. Атмосфера напряженная. Встреча с Солдатом неожиданна. Сразу же разбирается, кто он. Относится к Солдату сначала иронически, снисходительно, но благожелательно. Потом Солдат на­чинает его раздражать. (Некоторые из этих предлагаемых обстоятельств мы уже отмечали при анализе роли и основных задач.) Обратите внимание, как определяются предлагаемые обстоятельства. Здесь не должно быть никаких «может быть», «наверное», «кажется» и т. д. Обо всем нужно говорить определенно, точно и с возможной конкретностью.

Рассмотрим теперь предлагаемые обстоятельства роли Солдата.

Для Солдата в первом событии (встреча с Матросом) место и время действия остаются теми же. Солдату не терпится попасть домой. Едет с Западного фронта, издалека. Дома не был три года. На полустанке оказался случайно — не там сошел. Целые сутки ждет поезда. До родной деревни всего «верст шестьдесят». Скоро должен прибыть поезд. Когда вошел Матрос, Солдат спал. Проснулся от шума (у Матроса упала палка). Сначала испугался. Разглядев Матроса, сразу же проникся к нему уважением и доверием. Упрямо стоит на своем, но видно, что слова Матроса (и особенно упоминание имени Ленина) задели его за живое. Матрос чувствует себя виноватым. Появление Женщины - новое событие, как для Матроса, так и для Солдата, хотя и воспринимают они его по-разному. С этим событием возникают и новые предлагаемые обстоятельства. На станции тихо, безлюдно. Поэтому шум подъехавшей подводы сразу привлекает внимание Матроса. Он ждет товарищей с минуты на минуту они должны появиться на станции. Слышит разговор Женщины с возчиком. Сразу же настораживается. Женщина все время порывается уйти *-* подозрительно. Говорит с Женщиной шутливо, развязно, но внутренне собран, сосредоточен. Неумелость, которую обнаруживает Женщина, делая перевязку, а затем ее реакция на реплику Солдата о «хозяевах фабрики», укрепляют подозрения Матроса. «Осечка» с паспортом не успокаивает, а сопротивление, которое оказывает Женщина при обыске, разжигают его упорство. Напряженность растет. Золото, которое обнаруживается в саквояже, убеждает Матроса в том, что перед ним враг.

У Солдата же появление Женщины вначале не вызывает интереса. Обыск, к которому привлек его Матрос, для него обуза. К действиям Матроса он относится отрицательно, осуждающе, а к Женщине — с сочувствием. Ждет не дождется, когда придет поезд. Однако золото, обнаруженное в саквояже, меняет его отношение к происходящему.

Посмотрим на предлагаемые обстоятельства пьесы и точки зрения роли Женщины. Мы знаем, что она пробирается к своим. Выбрала этот полустанок потому, что здесь, мало народа, Встреча с Матросом для нее - неприятная неожиданность, самое плохое, что могло случиться. Ехала сюда долго — замерзла. Хорошо бы согреться. Но сейчас не до этого: пока не поздно, надо уходить. Тем более что в саквояже золото, а в сумочке зашиты документы. Малейший промах может стоить провала, разоблачения. На карту поставлена жизнь. Поэтому Женщина настороже, вся как «сжатая пружина». Версия о «фельдшерице» приготовлена заранее. И есть «паспорт». Надо быть только осторожнее. Когда же начинается обыск, у нее остается одна надежда: документы, спрятанные в сумочке, не будут обнаружены. Но и эта надежда не оправдалась.

Вот так, примерно, мы выясняем предлагаемые обстоятельства, связанные с действиями нашего героя в том или ином событии пьесы, и устанавливаем его отношение к ним, Знание этого должно помочь нам определить смысл действий, которые предстоит совершить на сцене. В дальнейшем - в ходе - самой работы на сцене — оценка предлагаемых обстоятельств приведет нас к верному выполнению этой линии действия.

**Предварительная наметка линии действия.**

Зная основные задачи в событиях и предлагаемые обстоятельства в них, мы можем приступить к самому главному - предварительной наметке тех конкретных действий, из которых будет складываться наше поведение на сцене. Линия этих действий должна быть последовательной, непрерывной и обязательно направленной к той цели, которая стоит перед, героем в том или ином событии (то есть к осуществлению основной задачи в нем).

Любое действие, как вам уже известно, имеет содержание (что делает человек) и форму (как делает). Намечая линию действия, вы должны думать только о содержании его, то есть о том, что делает персонаж. Форма же действия: жесты, движения, мимика, интонации и пр. — заранее не устанавливается. Она рождается в процессе самого выполнения действия на сцене - от непосредственного восприятия исполнителем окружающего, оценки его, внутреннего оправдания, общения с партнерами. Не путайте содержание действия с его формой. Учитесь отделять «орешек» от той «скорлупы», в которую он заключен. Содержание действия вы уже должны знать - это осуществление человеком какой-либо цели. Следовательно, каждое действие в пьесе должно определяться вами так, чтобы была понятна его целенаправленность. Если этого нет, то речь идет не о содержании действия, а о его форме, внешних проявлениях.

Представьте себе, что вы прочитали такую фразу: «Человек встал, прошелся по комнате, нагнулся, улыбнулся». Попробуйте сказать, что он сделал. Наверное, каждый из нас ответит на этот вопрос по-разному, ибо перечисленные глаголы не выражают цели действия и поэтому не передают его содержания. А она может заключаться, скажем, в том, чтобы погладить ребенка, или рассмотреть забавную картинку в книге, или поднять шпильку, которую уронила женщина, и т. д. «Погладить ребенка», «рассмотреть картинку» - действия, сущность которых нам ясна. «Встать», «пройтись по комнате», «нагнуться», «улыбнуться» - глаголы, которые сами по себе содержания действия не выражают, а относятся лишь к форме действия, (составляют внешнюю сторону его. При определении действия старайтесь понять именно содержание, не подменяйте содержание формой, в которой оно проявляется. Найдя же содержание действия, формулируйте его точно, конкретно, избегая таких общих глаголов, как «говорит», «рассказывает», «спрашивает», «отвечает» (ведь говорить - это и упрекать, и доказывать, и убеждать, и спорить, и отвечать, и многое другое).

Не забывайте так же и о том, что действие может быть не только словесным, но и бессловесным: физическим или психологическим, внутренним (например, человек о чем-то думает, вспоминает, мечтает). Да и в самих репликах оно может выражаться по-разному: прямо или скрытно, замаскировано. К примеру, произносится слово: «Здравствуйте», вы можете просто поздороваться, а можете упрекнуть человека, пожалеть его, выразить какое-либо другое отношение. А иногда человек говорит одно, а думает совсем другое. Поэтому при нахождении действия недостаточно «опираться» лишь на реплики персонажа. Учитывая основную задачу в роли и все предлагаемые обстоятельства, надо искать действие не только в словах, произносимых героем, но и под ними, между ними. Только тогда вы сможете верно, глубоко и последовательно наметить линию действия.

Разберем по линии действия ту часть пьесы, где Матрос встречается с Солдатом. Сначала по роли Матроса. Его основная задача здесь - привлечь Солдата на свою сторону, «завербовать» его. Посмотрим, какие же действия будут вытекать из нее. Конкретный анализ реплик персонажа, авторских ремарок, предлагаемых обстоятельств и поведения партнера может привести нас к такой цепочке действий:

Войдя в помещение станции, прежде всего сориентироваться, оценить обстановку (это действие подсказывается предлагаемыми обстоятельствами - Матрос здесь впервые, темно, обстановка тревожная и т. д.). Передохнуть (устал, болит нога). Повесить плакат. Когда обнаруживается, что в комнате есть еще кто-то, приготовиться к обороне, разглядеть незнакомца. Повесить с помощью Солдата плакат (одновременно Матрос, отвечая на вопросы солдата, объясняет ему, где его ранили, но делает это как бы между прочим). Плакат повешен. Теперь можно как следует рассмотреть Солдата, выяснить, кто он, откуда и т. д. Здесь же, наверное, сразу и возникает мысль «сагитировать» его. Но с чего начать, как подойти к этому? Солдат сам идет ему навстречу — делится своими соображениями по поводу работы. Развенчать его надежды, а затем разъяснить положение в стране. Солдат не верит. Надо убедить его. Для этого цитируется воззвание Совнаркома, делается ссылка на ранение, приводятся слова Ленина. Вопрос Солдата: видел ли он Ленина? - возвращает мысли Матроса к прошлому. Вспомнить встречу с Лениным, его выступление (о чем он говорил). Увлечь Солдата своей мечтой (она связана с речью Ленина). Солдат стоит на своем. Не действует на него и упрек. Что делать? Нужно найти новые доводы. Попробовать раззадорить Солдата («Из вашей деревни пять человек добровольцами идут»). Но и это впустую. Поведение Солдата начинает раздражать Матроса. Он приходит к заключению, что ничего у него не получится. Отсюда возникают новые действия - высмеять Солдата, осудить его.

Как видите, среди действий, найденных нами, есть словесные («выяснить», «объяснить», «убедить» и т. д.), а есть физические («передохнуть», «повесить плакат») или внутренние, психологические («оценить обстановку», «найти подход»). Одни действия, так или иначе, выражены в репликах персонажа или в авторских ремарках, а другие подсказываются лишь предлагаемыми обстоятельствам («сориентироваться», «найти подход» и т. д.). Действие может состоять из одной реплики, а может охватывать несколько. Например, чтение воззвания, упоминание о боях и ранении, обращение к словам Ленина - все это по существу одно действие. Матрос старается убедить Солдата: обстановка настолько серьезна, что необходимо советскую республику защищать. Следовательно, не надо видеть в каждой реплике какое-то самостоятельное действие - раз новая реплика, значит новое действие отсюда, кстати, и получается: «спрашивает» отвечает» Установив действенный смысл реплики (зачем она произносится?), идите дальше. И если окажется, что действие, которое несут в себе несколько реплик, однородно по своему существу, то не дробите его, не мельчите.

Должны были вы заметить и то, что действие выражается в репликах по-разному: прямо и косвенно, скрытно. Возьмем, к примеру, заключительную часть разбираемого нами отрывка. Действие здесь у Матроса одно - дать понять Солдату свое отношение к нему. Но где-то это действие передается прямо: «Какие же мы с тобой попутчики... Расходятся наши с тобой дороги», — а где-то скрытно, например, в реплике о трехколесном автомобиле (ведь здесь Матрос тоже осуждает Солдата).

И наконец, вы могли обратить внимание на те случаи, когда действие вообще не связано со словами (персонаж говорит одно, а думает или делает другое). Матрос говорит Солдату: «А я и не заметил тебя, браток. Авария. Подмогни», а сам разглядывает его, оценивает. И именно это является главным в его действии. Затем отвечает на замечание Солдата, а мысль в это время занята другим: как повесить плакат. Вспоминает о своем прошлом («Я тоже рабочим был...»), а сам думает о том, как «подойти» к Солдату, ищет подступа к дальнейшему разговору. Чтобы не пропустить такие действия (а учащиеся, к сожалению, часто не замечают их, видят лишь то, что лежит на «поверхности» - в словах), надо ни на минуту не забывать о своей основной задаче в событии (и в сквозном действии роли тоже), быть очень внимательным к предлагаемым обстоятельствам, идти в нахождении действия, в первую очередь, от них.

Учтя все это, попробуем определить линию действия Солдата в отрывке. Прежде всего вспомним об основной задаче роли в первом событии - увернуться от вербовки. Она и должна направлять здесь все действия нашего героя. До прихода Матроса Солдат спит. Просыпается от неожиданного шума. Первое действие - понять, что случилось, затем разглядеть вошедшего, посочувствовать ему, помочь повесить плакат (все это мы находим в репликах Солдата и в авторских ремарках). Ну, а дальше. Разжечь печку. Объяснить Матросу, как попал сюда и почему без винтовки. Поделиться с ним своей мечтой и ближайшими планами. Оценить известие о фабрике. Успокоить себя. Отвести упрек, замеченный в словах Матроса («Ленин сказал...»). Услышав о положении в стране, усомниться. Уточнить, где фронт. Еще раз попытаться проверить слова Матроса (а, может быть, заодно и себя убедить - ничего страшного). Узнать побольше о Ленине, представить его себе. Оправдать свою позицию. Удостовериться, правду ли говорит Матрос (о добровольцах). Обдумать то, что узнал от Матроса. Попытаться примириться с ним (чувствует себя виноватым).

Так мы определяем линию нашего действия в будущем спектакле, намечаем конкретную схему его. Теперь мы уже почти готовы к тому, чтобы выйти на сцену. Но прежде подумаем еще над видениями и внутренними монологами.

**Видения и внутренние монологи**

Намечая линию действия в будущем спектакле, мы можем попутно разобрать ряд вопросов, связанных с практическим воплощением этой линии действия на сцене. Одним из них является создание видений.

Станиславский говорил, что слово для артиста не просто звук, а возбудитель образов. «Слушать на нашем языке означает видеть то, о чем говорят, а говорить - значит рисовать зрительные образы». Вот эти конкретные зрительные образы, картины стоящие за словами, произносимыми актером на сцене, мы и называем видениями.

Следовательно, действовать на сцене словом - значит внедрять в партнера собственные видения, стараться заразить его ими, заставить увидеть то, что видишь ты. Не случайно.

Станиславский говорил: при словесном общении на сцене надо говорить не столько уху партнера,сколько глазу**.** Видения придают словам актера на сцене активность, действенность. От них же возникает выразительность речи, ее эмоциональность. Они вызывают у актера целый комплекс мыслей, чувств, ощущений. Слово, не наполненное видениями, — пусто, мертво, оно отскакивает от слушателя, «как от стенки горох». Это хорошо запомните.

Понятно, чем ярче, полнее видения, лежащие за словами, тем сильнее и их воздействие на слушателя. Поэтому при создании видений нельзя пренебрегать подробностями; Наоборот, видения должны быть предельно подробными, конкретными. Надо видеть то, о чем говоришь, так, как видят хорошо знакомую комнату, улицу, какой-то предмет или человека. Ну и, конечно, видения должны обязательно отражать отношение нашего героя к тому, что он говорит, определяться этим отношением.

Классическим примером того, как создаются видения, какими они должны быть, может послужить замечательная сцена на колокольне из пьесы В. Иванова «Бронепоезд 14-69». Партизан Васька Окорок старается .внушить американскому солдату, который не понимает по-русски, что советские люди ведут справедливую войну, выбивая из Сибири интервентов, что они бьются за мир, за свободу, за независимость своей Родины, за Советскую власть. Но слов нет! И вдруг Васька догадывается, что все это можно передать одними жестами. Сцены в Художественном театре Станиславский объяснял артисту Баталову, исполнявшему роль Васьки Окорока, какое значение имеет для него и для всего народа слово Ленин. «Станиславский останавливает Баталова: «Мне думается, что вы не так толкуете слово Ленин. Вы сейчас этим словом выражаете .сильного, именитого человека. Это неверно. Ленин действительно сильный, волевой, знаменитый человек, но для вас - крестьянина-партизана, которого вы изображаете, это сейчас второстепенно. Ленин для вас — зов, клич. И для всей России — зов в будущее, клич ко всему миру о необходимой перестройке мира для мира. Ленин есть освобождение от войны, есть земля, свобода, уничтожение буржуазии. Вся земля русская отныне принадлежит вам. Ее вам вручил Ленин. Благодаря Октябрю на всей земле только что прекратилась бесчеловечная, безжалостная империалистическая война, во время которой было несказанно душно. И вы обрадовано восклицаете «Ленин!». Вы восклицаете свободно, с восторгом, с восхищением. Вы видите перед собой не только американского солдата, вы видите весь мир за этим словом. Весь мир должен вас понять».

Кстати, сцена эта несколько перекликается с одним из моментов действия в нашей пьесе «На полустанке». Помните, там есть такое место, когда Матрос, убеждая Солдата в необходимости защищать советскую республику, вспоминает о Ленине и приводит его слова. Несомненно, исполнитель роли Матроса здесь должен конкретно видеть не только самого. Ленина, но и то, о чем он говорил в своей речи, и стараться передать эти видения партнеру.

Приведем несколько примеров видений по первому событию из нашей пьесы. Солдат вспоминает о фронте: окопы, наполовину залитые водой, грязь, вши, искалеченные тела людей, распухшие трупы и т. д. Делится с Матросом своей мечтой - свежесрубленная пятистенка, вороной жеребец, корова, амбар, полный сена, еще блестящий от масла новенький плуг. Матрос говорит о «страшных боях с врагом»: измученные боями и бессонницей люди, почерневшие лица, ввалившиеся глаза, непрерывные налеты вражеской конницы, рота, в которой осталось два десятка человек, раскаленное жерло пулемета, раненые, перевязанные бинтами товарищи, идущие в атаку и т. д.

Вот так, примерно, создается, накапливается заранее «кинолента» видений, связанных с нашим действием в спектакле (важно, чтобы они были своими, а не навязанными кем-то). Потом, в работе на сцене, действуя словесно, произнося какие-то реплики, мы будем эту киноленту видений пропускать на «экране» своего внутреннего зрения. И тогда слова наши будут приобретать настоящую действенную силу.

И второй момент - тоже очень важный для выполнения действия на сцене - создание внутренних монологов. Если видения придают словам, произносимым актером, активную и действенную силу, то внутренние монологи помогают ему непрерывно и последовательно жить на сцене в предлагаемых обстоятельствах пьесы.

Известно: то, что человек произносит вслух, — это лишь часть мыслей, которые возникают в его сознании. Так и на сцене. Реплики персонажа не передают всех его мыслей. Часто герой молчит, но за его молчанием скрывается многое. Человек что-то решает про себя, о чем-то думает, вспоминает, мечтает или же, слушая партнера, внутренне соглашается с ним, спорит, соображает, как ему действовать дальше и т. д. Вот эти мысли — (мысли, которые персонаж не высказывает вслух, мы и называем внутренними монологами) Актер заранее должен нафантазировать их, а затем на сцене продумывать, произносить про себя (в те моменты, когда его герой молчит).

Разберем внутренний монолог из литературы. Все вы читали роман Горького «Мать». Вспомните место, когда Ниловна, выполняя взятое на себя задание распространить речь сына, приходит на вокзал. Поезд еще не пришел. В ожидании его Ниловна, держа в руках доверенный ей чемодан с листовками, рассматривает публику. И вдруг она ощущает на себе взгляд человека, как будто ей знакомого. «Этот внимательный глаз уколол ее, рука, в которой она держала чемо­дан, вздрогнула, и ноша вдруг отяжелела. «Я где-то видела его!», подумала она, заминая этой думой неприятное и смутное ощущение в груди. Память, разбуженная острым предчувствием беды, дважды поставила перед ней этого человека. Ее знали, за нею следили - это было ясно. «Попалась?» - спросила она себя. А в следующий миг ответила, вздрагивая: «Может быть, еще нет...» И тут же, сделав -над собой усилие, строго сказала: «Попалась!». Оглядывалась и ничего не видела, а мысли одна за другой искрами вспыхивали гасли в ее мозгу. «Оставить чемодан, - уйти?» Но более ярко мелькнула другая искра: «Сыновнее слово бросить? В такие руки...» Она прижала к себе чемодан. «А с ним уйти?.. Бежать.,.»

Вот эти мысли Ниловны, которые она произносит про себя (они взяты в тексте в кавычки), и есть маленькие внутренние монологи. Но если в романе они передаются автором, го в пьесе вы этих мыслей не обнаружите. Актер должен сам проникнуть во внутренний мир своего героя и нафантазировать их. Для этого нужно поставить перед собой вопрос: о чем думает (или может думать) мой герой, находясь в данных предлагаемых обстоятельствах и выполняя то или иное действие? Ответ на этот вопрос и даст вам цепочку конкретных мыслей, образующих внутренний монолог.

Так как внутренние монологи - это мысли, не высказываемые персонажем вслух, то создаются они в тех местах роли, когда персонаж молчит (занят каким-то бессловесным действием, слушает партнеров) или же когда он говорит одно, а думает другое. Возьмем, к примеру, первое событие по роли Матроса в нашей пьесе. Где здесь возникает необходи­мость в создании внутренних монологов? Очевидно, в самом начале пьесы, когда Матрос появляется на полустанке, потому что здесь сразу же идет ряд действий, которые почти совсем не выражены в репликах. Матрос оценивает обстановку, ориентируется: «Вот здесь мы и переждем. Темно, как у дьявола в преисподней. И нет никого...» Садится, отдыхает: «Вымотался, как черт. Верст двадцать сегодня отмахал... И нога эта, будь она неладна, разболелась...» Хочет повесить плакат: «Да, надо же плакатик повесить. Где же его приспособить? Вот здесь - над кассой - будет самое подходящее место... Не дотянуться никак. Калека ты несчастный! Опять дернуло. Черт тебя возьми...» Оценивает появление незна­комца: «Да, тут кто-то еще есть. Вот оказия. Кто же это?.. А, солдатик. Испугался-то как. Спал, наверное. Да не бойся ты, не бойся, пехота сонная...» Солдат вешает плакат: «Надо бы немножко повыше поднять. Ну, вот и хороню. Теперь каждый заметит...» Разглядывает Солдата: «С фронта, наверное, идет. Ишь, зарос-то как. И хлястик болтается. На печку торопится. Откуда он интересно?» И т. д. и т. л.

В таком духе и намечаются внутренние монологи по всей линии действия роли. При этом особое внимание обращается на места, обозначенные «паузой» (пауза - это всегда большое и интенсивное внутреннее действие), или сцены, в которых у персонажа мало (или вообще нет слов. Здесь обязательно должны быть большие, развернутые внутренние монологи. Например, если мы возьмем роль Солдата, то такие внутренние - монологи необходимо будет создать в конце первого события, на паузе после ссоры с Матросом («А ведь Матрос, кажись, правду говорит. Нельзя сейчас винтовку бросать... А как же дом? Жена писала, детишки с голода пухнут. Корова пала. Да и земля-то пропадет, коли не вернусь... А все-таки нехорошо как-то получается. Обиделся на меня Матрос. Надо поговорить с ним еще...»), в начале второго события (Солдат здесь почти ничего не говорит, весь,, наверное, в мыслях о доме: что там сейчас, как его встретят, когда придет поезд и т. д. В финале, когда созревает его решение остаться. В роли Женщины большие, подробные внутренние монологи потребуются в сцене разоблачения (Женщина «молчит») и в последней картине.

Намечаемые нами заранее внутренние монологи мы затем - на сцене произносим про себя. И это очень помогает актеру все время непрерывно действовать, жить на сцене, оценивать все происходящее, подводит его к действию, заключенному в репликах. Таким образом, внутреннее монологи активно содействуют органическому существованию актера в предлагаемых обстоятельствах пьесы, полной и последовательной передаче всей линии внутренней жизни роли. «Наговорите себе десятки монологов, — советовал актерам Немирович-Данченко. - От этих монологов, которые выбудете говорить, все постепенно уляжется и создастся ваш внутренний образ...»

**Овладение на сцене линий действия**

Мы познакомились с рядом важнейших этапов работы актера над ролью. Все они, начиная с изучения характера героя и кончая определением линии его действия в пьесе, предлагаемых обстоятельств ее и прослужат постепенному сближению актера и образа, вживанию в него. Однако полное слияние актера и образа может произойти лишь па основе действия на сцене. Именно оно, оживляя органическую природу актера, соединяет и сплавляет все полученные им знания с его собственной психологией и в конечном счете приводит к рождению целостного и правдивого образа.

Следовательно, проделав всю ту работу, о которой говорилось выше, актер должен выйти на сцену, чтобы овладеть линией действия своего героя в предлагаемых обстоятельствах пьесы. Эту линию действия, как вам известно, актер должен выполнить не внешне, не показано, а по-настоящему. Ибо только настоящее, или, как мы говорим, органическое, действие способно вовлечь в работу весь творческий организм актера.

В жизни мы всегда действуем органически. Но стоит нам выйти на сцену, как обнаруживается, что мы не в состоянии . по-настоящему выполнить даже самых простейших действий. И в этом нет ничего удивительного. В силу ряда обстоятельств актер, попадая на сцену, утрачивает свое естественное жизненное самочувствие, теряет способность видеть, слышать, думать и т. д., а без этого нельзя по-настоящему действовать. Поэтому овладение органическим действием на сцене - это очень кропотливый, мучительный процесс, который требует и времени, и больших усилий. К. этому вы должны быть готовы с самого начала.

Вы уже знаете, что такое органическое действие и чем оно отличается от действия показного, внешнего. Известно вам и то, что необходимы творческие способности и знания для выполнения его на сиене. Здесь мы отметим лишь основные, наиболее существенные этапы в той работе, которая связана с нахождением органического действия на сцене.

Начиная работу, вы прежде всего должны точно знать свою основную задачу в событии и ту линию действий, которая в нее вытекает. О том, как вы будете действовать - о жестах, движениях, мимике, интонации и т. д., — ни в коем случае думать заранее нельзя. Это может привести к тому, что вы сразу же начнете изображать их. И тогда вместо настоящего действия, в котором должна участвовать вся ваша органическая природа, возникнет действие внешнее, механическое, показное.

Итак, задача в данной части пьесы вам понятна. Ясны и те действия, которые вы должны выполнить, осуществляя ее. Теперь можно действовать. И в каждом действии добиваться предельной целесообразности и продуктивности. С чего же начинать?

Вы знаете, что любое действие начинается с восприятия человеком окружающего. Значит в первую очередь нужно хорошо увидеть или услышать все то, что происходит вокруг вас на сцене (а .иногда и в вас самих). Для этого вы должны уметь по своей воле направить внимание на те сценические объекты, которые важны для действия. А ими могут быть и партнеры, и какие-то детали обстановки, и мысли, которыми в данный момент занят ваш герой. Чтобы сосредоточиться на этих объектах, нужно заставить себя по-настоящему увлечься ими,

Кстати, собрав свое внимание на том или другом сценическом объекте, вы забудете о товарищах или зрителях, которые .наблюдают за вами. Отсюда постепенно возникнет естественное нормальное самочувствие на сцене. Вы обретете утраченную вами внутреннюю и физическую свободу. А она является одним из важнейших условий настоящего действия на сцене.

В жизни восприятие окружающего непременно приводит к какому-то суждению о нем - к мысли, а мысль - к действию. На сцене же этого может не произойти, потому что выходя на нее, мы попадаем в условный, вымышленный мир. Все, с чем мы встречаемся на сцене, - ложь, неправда. И мы это знаем. Чтобы заработала мысль, появился позыв к действию, мы должны оправдать окружающую нас на сцене ложь, то есть, отнестись к ней, как к правде. Этому помогают «если бы». Оно активно возбуждают наше воображение и помогают верить происходящему на сцене. Приступая к действию, ставьте перед собой на каждом шагу это «если бы». Вы играете Матроса. Спрашивайте себя: «А как бы я вошел в комнату, если бы у меня болела нога? А как бы я вел себя в комнате, если бы в ней было темно? А что бы я стал делать, если бы в комнате неожиданно оказался человек? А как бы я отнесся к человеку, если бы ему была безразлична судьба советской республики»? И т. д. и т. п. Это «если бы» - простые, а есть еще «если бы» сложные, подстановочные. К ним мы прибегаем в тех случаях, когда обычные не возбуждают нашего воображения. Сущность их заключается в том, что мы обстоятельства или образы пьесы подменяем обстоятельствами или образами, близкими им, но взятыми из собственного, личного опыта. Например, меня, актера, играющего роль Матроса, не волнует поведение Солдата так, как оно волнует моего героя. Простое «если бы» не помогло мне. Что делать? Вот тогда я могу на место Солдата поставить человека, которого я знаю как мелкого и ограниченного эгоиста,. и спросить себя: «Что бы я стал делать, если бы передо мной находился этот «куркуль». Можно таким образом заменить и предлагаемые обстоятельства. Скажем, события гражданской войны очень далеки от вас и поэтому оставляют рав­нодушными, потому-что вы не были на фронте в Отечественную войну (или по крайней мере близко -пережили ее). Спросите себя: «Что бы я стал делать, если бы рядом были фашисты, а этот человек (Солдат) спокойно направлялся к себе домой?». Такие подстановочные «если бы» очень активно действуют на воображение. Но пользоваться ими надо осторожно - можно попасть на действие (или чувство), похожее, но отличное от того, что в пьесе.

И Другой очень важный этап в работе - это оценка предлагаемых обстоятельств. Вы должны по-настоящему и верно осмысливать все происходящее на сцене. Надо вырабатывать у себя умение думать на сцене, искать все время отношение к тому, что окружает вас на ней. Почаще спрашивайте себя: «А как я отношусь к тому-то и тому-то?» Уточняйте предлагаемые обстоятельства, устанавливайте точный под­текст (что вы хотите сказать той или другой репликой) произносимых вами слов. Создавайте заранее побольше внутренних монологов и произносите их на сцене про себя в минуты молчания. Старайтесь поконкретнее видеть то, о чем говорите. И чем ярче, точнее будут ваши видения, тем больше возникнет и мыслей. Помните, что без мысли не может быть настоящего действия, с мысли начинается действие и от мысли зависит самый характер выполнения его.

Сценическое действие - это не действие вообще, а непременно воздействие либо на партнера, либо на самого себя, либо на окружающую вас на сцене материальную среду. Поэтому в каждую минуту своего пребывания на сцене вы должны с кем-то или с чем-то общаться. Ничего для себя, все для партнера - таково одно из важнейших правил поведения актера на сцене. А настоящее общение - процесс сложный, тонкий. Когда актеру напоминают об общении, он иногда просто поворачивает голову в направлении партнера и адресует ему какие-то реплики. Общение ли это? Часто лишь одна видимость его. Подлинное общение требует прежде всего свежего, очень пристального и постоянного восприятия партнера. Вы должны внимательно - и каждый раз заново - следить за выражением лица партнера, видеть его глаза, слышать не только, что он говорит, но и как. И по всему этому зрачкам глаз, еле заметным интонациям, движению губ или пальцев, — стараться уловить ход его мыслей, угадать его намерения. А поняв это, воздействовать на партнера, добиться от него того, что вам нужно. Вот здесь-то вам и нужны будут видения. Их надо передать партнеру, заразить ими его, заставить взглянуть на вещи своими глазами. И тут же проверить — по глазам, по поведению — как дошли, как повлияли на него ваши слова. А затем, в зависимости от этого, воздействовать на партнера дальше.

Как видите, подлинное общение состоит из трех основных моментов: живого восприятия партнера, активного воздействия на него и проверки результатов этого воздействия, Когда один из этих моментов отсутствует в общении, оно становится формальным, показным.

Даже когда вы находитесь на сцене один, то и тут не можете обойтись без общения. Вы должны общаться или с самим собой, или с воображаемым партнером, или с каким-нибудь предметом. Самое трудное - это общение с самим собой. Именно на нем чаще всего строятся монологи, произносимые вашим героем наедине. Такие монологи рассматривайте как спор героя с самим собой найдите в себе человека, ко­торый что-то утверждает, и человека, который не соглашается с ним, возражает, отрицает, сомневается.

Единственное, с кем не стоит общаться непосредственно, это со зрителем. (Разумеется, кроме тех случаев, когда такое общение диктуется самой пьесой.) Как только вы начинаете прямо общаться со зрителем (вместо того, чтобы общаться с партнерами или с самим собой), настоящее действие прекращается. Вы теряете его, а вместе с ним и зрителя. Как при общении, так и вообще во время действия, надо относиться ко всему происходящему на сцене каждый раз по-новому. Не повторяйте уже найденной линии поведения, не копируйте бездумно того, что сделали раньше. Старайтесь воспринимать и оценивать все окружающее заново, брать партнера таким, какой он есть сегодня. Словом, действуйте так, как стали бы действовать здесь, сегодня, сейчас. Иначе ваше действие выхолостится, станет механическим, утратит свою внутреннюю наполненность.

И еще один очень важный момент. Выполнение того или иного действия на сцене полезно начинать с физической стороны его, которая наиболее доступна вам, ощутима. Ее легче найти и зафиксировать. И в то же время овладение физической стороной действия вовлекает в работу всю органическую природу актера: его мысль, воображение, внимание и т. д. Чтобы выполнить самое простое физическое действие по-настоящему, надо о чем-то подумать, что-то увидеть, во что-то поверить. Поэтому, осуществляя на сцене действие, ищите в первую очередь физическую сторону его и старайтесь точно выполнить.

Физическую сторону можно найти в любом действии, даже в словесном. Вспомните, какую роль в словесном общении людей играют глаза, взгляд, жесты. Ставьте перед собой вопрос: «А чтобы я стал физически делать в данных обстоятельствах?» Воздействуя на партнера, добивайтесь физического результата (например, вам надо утешить партнера, скажите себе: «Я должен заставить его улыбнуться»; «надо обругать», устыдить - заставьте опустить глаза, покраснеть и т. д.). Ищите побольше простых (бытовых) физических действий и как можно точнее их выполняйте (например, зажечь фонарь, закурить, перебинтовать ногу и т. д.). Эти простые физические действия Станиславский называл «маленькими правдами». По-настоящему выполняемые, они возбуждают у актера ощущение веры, помогают ему обрести на сцене правильное, ес­тественное самочувствие и тем самым способствуют нахождению «большой правды» всей роли.

Заканчивая разговор о действии на сцене, хочется обратить ваше внимание еще на одно важное обстоятельство. Мы говорили сейчас о том, как актер овладевает действием на сцене. Но ведь действие не является для нас самоцелью. Оно, как и все прочее, служит лишь путем к перевоплощению актера в образ, помогает ему из самого себя, из своих мыслей, чувств, тела, нервов сотворить нового человека. В этом процессе перевоплощения актера в образ действие играет двоякую роль: во-первых, оно оживляет на сцене органическую природу актера, во-вторых, соединяет, сливает ее с мыслями и чувствами, присущими нашему герою,

Отсюда намечаются два на практике тесно переплетающихся между собой этапа в действии актера на сцене.

На первом этапе действие должно оживить нас, раскрепостить нашу мысль, внимание, воображение и пр. Иными словами, в предлагаемых обстоятельствах пьесы - на сцене мы должны научиться вести себя также свободно и естественно, как в жизни, и так же, как в жизни, по-настоящему видеть, слышать, думать, общаться с другими людьми. Поэтому поиски действия надо начинать «от себя». Надо ставить себя в предлагаемые обстоятельства пьесы и действовать в них так, как стали бы действовать вы.

На втором этапе, после того как вы почувствуете себя на сцене живым человеком, происходит движение «от себя» к «образу». Вот здесь-то и вводятся в действие все ваши «заготовки», все ваши знания о своем герое: о его характере, биографии, среде и пр. Ну, и, конечно, особое значение приобретает здесь ощущение сверхзадачи роли, ее «зерна», сквозного действия. Проверяется каждый поступок ваш, каждое движение на сцене. Вы действуете уже не от своего лица, а от лица своего героя. Стараетесь относиться ко всему так, как относился бы он; думаете о том, как бы он вел себя в тех или иных предлагаемых обстоятельствах. Ищете и отбираете те «краски»: жесты, движения, интонации, мимику и другие подробности поведения, внешнего рисунка роли, которые характерны для него, присущи только ему.

И вот наступает такое время, когда вы на сцене незаметно для самого себя начинаете думать и чувствовать так, как думают наш герой, начинаете смотреть на все его, поступки радоваться его радостями, горевать его горестями, его желания совпадают с его желаниями. Сначала эти поступки возникают изредка, в отдельных сценах, на отдельных репетициях. А потом их становится все больше и больше но значит, что произошло чудо перевоплощения появился живой и правдивый образ человека.

Нахождение такого образа для актера всегда большая радость. И как ни трудно дается она актеру, стремиться к ней каждый человек, выходящий на театральную сцену.

***Содержание***

Что значит сыграть роль? 2-4

**Изучение роли.**

Место роли в действии будущего спектакля 6 - 9

Характеристика героя 9-18

Внешний облик героя 18-26

Биография героя 26-35

Среда в которой действует герой 35-38

Сверхзадача и сквозное действие роли 38-42

**Разбор роли по действенным фактам**

***(Действенная партитура роли)***

Главное событие роли 43-45

Основные задачи действующего лица 45-50

Предлагаемые обстоятельства роли 50-52

Предварительная наметка линии действия 52-57

Видения и внутренние монологи 57-62

Овладение на сцене линий действия 62-69

Содержание 70

«Санкт-Петербургский государственный университет культуры и искусств»

Актерское искусство.

Театральная самодеятельность.

М. ЗНУИ 1986, 1987 84,[2] с. 22 см

Язык:

русский

