Библитотека «В помощь художественной самодеятельности»

З. Я. Корогодский

ПЕРВЫЙ ГОД

ПРОДОЛЖЕНИЕ

Издательство «Советская Россия» Москва- 1974

 ГЛАВА ПЕРВАЯ

ПОЗАДИ ПОЛУГОДИЕ

Пройден первый этап обучения, начальные основы актерской школы, но, прежде чем пойти дальше, необходимо оговорить глав­ный педагогический принцип — в процессе воспитания артиста нельзя забывать пройденное. Предыдущие элементы творчества входят в новые, как воды маленьких потоков, речушек в могучее течение основной реки. Но питающие истоки не должны высыхать, иссякать — обмелеет, высохнет главное — свободное и полноценное творчество актерской природы. Поэтому постижение нового со­провождает постоянное возвращение к пройденному. И так от пер­вого полугодия до окончания школы. А затем возвращение к ис­точникам надо сделать потребностью профессиональных лет. По­этому мы хотим повторить основные положения 1-го семестра и подчеркнуть, что он продолжается все годы обучения — должен Продолжаться, если мы хотим быть верны духу школы К- С. Ста­ниславского.

Напомним: человек-артист всегда соединяет сознательное и бессознательное начало в творчестве. Он пианист и рояль одновременно, инструмент от природы и исполнитель-контролер по вос­питанию. В процессе обучения надо настроить рояль и воспитать пианиста, сознательно владеющего клавиатурой своей природы, сознательно владеющего бессознательным. Сознательность пиани­ста-контролера не в силе его рассудка, а в богатстве опыта чувств: «пусть будет добрым ум у вас, а сердце умным будет».

Воспитание контролера и есть обучение профессии. Вторая сто­рона обучения— это пробуждение и настройка природы, макси­мальное усиление ее возможностей. Для успешного обучения не­обходимы воля учителя и воля ученика. Учеба — это всепоглощающий, постоянный тренинг природы и контролера, И учителем, и учеником овладевает «одной лишь думы власть, одна, но пламенная страсть». Без обоюдной воли этот процесс неосуще­ствим.

Полноценная учеба требует соответствующего климата. Все упражнения тренинга останутся пустым звуком, формальной данью программе, если не будут созданы особые условия обучения.

Инструмент должен звучать своим голосом, чисто и свободно. Заставить свободно заговорить природу будущего артиста, научить ученика сознательно учиться можно только в определенном режи­ме и атмосфере.

У самого наивного, чистого, необученного, неискушенного че­ловека все равно обнаруживается огромное количество уже сло­жившихся предрассудков, установок — всего того, что скрывает от нас самобытность, единственность его человеческой и творческой личности.

Освободить молодого человека от наносного, ошибками накоп­ленного опыта, обнаружить его живое неповторимое начало, вер­нуть чистоту и остроту глазу, тонкость уху, живость воображению, т. е. разбудить и настроить природу, можно только в жесточайшем тренинге и соответствующей атмосфере.

Только в «строгом режиме» можно воспитать волю и сознатель­но освоить новые навыки, новые устойчивые рефлексы. Поэтому К. С. Станиславский рекомендовал ученикам сделать из жизни ад, и тогда на сцене возможны минуты блаженства, когда начнет го­ворить подсознание — т.е. природа, вдохновение: «Из жалости я должен быть суровым»,— как говорил принц Гамлет, ведь ре­шается вопрос — «быть или не быть» учащемуся художником.

Такой режим, естественно, напрягает человека. Как же быть со свободой, без которой невозможно творчество? Только свобод­ная, раскрепощенная природа может неповторимо, глубоко тво­рить. Поэтому понимание актерской свободы — один из краеуголь­ных моментов в воспитании артистов. Свобода — это не расслаб­ленность, не развязность и нахальство. Свобода — надежное владение напряжением, верное расходование и распределение энергии. Только через напряжение, как в экзерсисе балерины, воз­никает истинная свобода — «душой исполненный полет». На сцене мы наблюдаем все время за напряжением, а не за свободой. Сво­бода— это напряжение по существу — «осознанная необходи­мость».

Но необходимы еще и определенные моральные и психологи­ческие условия, которые зависят от системы духовных ценностей и принципов коллективной жизни и труда. Об этом мы уже писа­ли. Это и студенческое самоуправление, и творческие игры, встре­чи, общие праздники, «девизы», по которым живет класс... Ска­жем, наш девиз «быть, а не казаться» — это и принцип обучения, и условие морально-психологического климата. «Быть» — это значит быть искренним, подлинным, верным себе, но не в упрямой привычке к дурному в себе, а в постоянном самовоспитании и стремлении к идеалу, который исповедует класс. В этом залог рождения коллектива, атмосферы студийности.

Студия — это коллектив, где живут по единым творческим за­конам, законам — художественной мастерской — лаборатории. В этой лаборатории идет сложнейший эксперимент — в муках рождается сильная и хрупкая, слабая и мужественная, ранимая и бесстрашная личность артиста, которая живет радостями и бо­лями мира, готовясь бороться за его совершенство.

Мы оговаривали, что в студию принимаются люди, у которых предполагаются некие, может быть, еще скрытые возможности к творчеству, т. е. талант, и что в процессе обучения об этих пред- положениях следует забыть. Таланту нельзя обучить, это особые свойства природы, их можно лишь пробудить, развить и настро­ить, т. е. ученика — будущего актера надо прежде всего учить грамоте. К тому же наши расчеты на талант очень часто оказы­ваются преждевременными, и те ученики, от которых ждут мень­ше, оказываются впереди. Ставка на талант ненадежная. Воля, вечный тренинг — путь более надежный. Ведь обучение актерско­му. мастерству — это модельное обучение. Учится весь класс. Условия и цели учебы у всех одинаковые, творческие игры пред­ложены всем, но при общем, коллективном процессе обучения идет персональная учеба-игра.

Очень важно помнить: обучение — это распознание. Ученик по­знает себя, ню и учитель в движении. Ученик тренируется, учитель его изучает, да еще так, чтобы он не заметил этого пристального контроля. Разные характеры, разный уровень образованности, культуры, тех или иных задатков, а следовательно, и разный пе­дагогический подход. Конечно, самое увлекательное для педаго­га — распознавать природу ученика, что обязывает нас умело пользоваться похвалой и наказанием, скрыть радость, когда хо­чется обнять ученика за верное и хорошее, и улыбаться, когда «ребенок» проявляет настораживающую беспомощность; ругать для профилактики, хвалить, когда нет надежды на успех, сказать, наконец, жестокую правду. Какую волю, какое терпение, какую силу доброты и любви надо иметь для этого.

Вспомним, чем должен был овладеть ученик в первом семест­ре? Прежде всего творческой волей, которая поможет в сложных напряженных и неестественных условиях публичности научиться по-живому — видеть, слышать, осязать, обонять, думать, прини­мать решения и сиюминутно, непрерывно и последовательно, про­дуктивно и целенаправленно действовать от собственного имени в заданных обстоятельствах.

От упражнения к упражнению не по порядку, а непрерывно от простого к сложному мы мало-помалу накапливали комплекс необходимых возможностей органического действия и верного сценического самочувствия — импровизационности и непрерывной подвижности. Это воспитывается тренингом, который должен был стать постоянным и сквозным. Надо было научить студента на все предметы программы смотреть глазами основного предмета — ак­терского мастерства.

Сквозной постоянный тренинг как принцип волевого сознатель­ного самовоспитания — единственное условие успеха: «кет упраж­нений без искусства, как нет искусства без упражнения».

Воспитание профессии, как мы уже говорили,— это воспитание умного, тонкого, волевого, руководящего творчеством контролера. Чтобы такой контролер стал органичным, естественным, нужна длительная сложная работа, и прежде всего — домашняя, где ученик сам мало-помалу начинает вести этот контроль. Так и воз­никает обученность.

Тренинг на уроке постоянно сопровождается замечаниями учителя, и, может быть, эти замечания важнее самих упражне­ний.

Ранее мы подчеркивали, что урок начинается с туалета — си­стемы упражнений, настраивающих организм на работу; они от­влекают ученика от всяческой суеты и волнения не по существу, переводят его в состояние самотренировки.

Напомним, в чем отличие тренинга от туалета. Тренинг — это воспитание внутренней психотехники, а ее можно тренировать только при участии воображения. Упражнение без участия вооб­ражения— только настроечный туалет. Это касается любых, са­мых элементарных упражнений. Так, почти всякое упражнение на расслабление мышц — настроечное, а упражнение на освобож­дение мышц, в котором есть «если бы я был кошкой»,— упражне­ние тренинга.

Изобретательность и тонкость педагога проявляется в умении органично подключать воображение к самым простым упражне­ниям туалета. Воспитание связи воображения с элементами пси­хотехники— наибольшая трудность и тонкость тренинга. Самый надежный ход к этому — упражнение с воображаемым пред­метом.

Полноценная тренировка внутренней психотехники, проходит при покое и погруженности, ради которых и проводится туалет — настройка. Но покой и погруженность возможны, только если пе­дагог владеет учебным полукругом — дает точные, конкретные задания, делает замечания по существу, ведет тренинг сознатель­но и целенаправленно.

Тренинг — это воспитательный процесс, обучающий сцениче­скому процессу органической жизни, и как всякий живой процесс он должен быть сиюминутным, непрерывным и последователь­ным.

Сиюминутность тренинга в том, что его надо проводить только на основе сегодняшних условий, сегодняшнего самочувствия, се­годняшнего контакта с классом. Ни в коем случае нельзя идти по вчерашнему порядку вещей, давать привычные упражнения, вы­зывающие к работе только память,— это прямо противоположно целям тренинга — здесь, сейчас, сию минуту сориентироваться, произвести необходимую работу.

Непрерывность тренинга в том, что в нем не должно быть об­рывов, разрушающих живой процесс. Он должен непрерывно, от упражнения к упражнению вести к органическому действию в предлагаемых обстоятельствах.

Последовательность тренинга в том, что в его составных ча­стях и их взаимосвязи есть определенная логика, которую не следует нарушать.

Если помните, с первых же занятий ученикам предлагались упражнения, содержащие в той или иной степени почти все элементы актерской профессии. Поэтому с полным правом можно говорить о том, что в обучении «все в начале, все в конце».

Тем не менее у тренинга есть свои определенные этапы, свя­занные с задачами обучения.

На первом этапе мы сразу вводим серию элементов психотехники (конечно, без терминологии): внимание к условиям упраж­нения, привычка работать, слушая педагога, контроль за положе­нием тела, контроль за мышечным напряжением, погруженность и вера, контроль за разумной тратой энергии, контроль за непре­рывностью и последовательностью, за подлинной работой органов чувств, умение ориентироваться и принимать решения, воспитание темпо-ритма и т. д. Круг забот далеко не исчерпан. Но уже в том, как сидит ученик, как он слушает педагога, смотрит работу това­рищей, получая соответствующие замечания или реагируя на за­мечания другим,— он обучается контролю за освобождением мышц и рациональной трате энергии.

В обычной композиции урока после освобождения мышц мы проводим перестройки, перегруппировки в полукруге. Сначала са­мые простые без стульев, затем все более сложные. Эти упражне­ния идут под счет и являются сквозными упражнениями всего пе­риода обучения. Перегруппировки — комплексные упражнения на ориентировку, темпо-ритм и не только. Перегруппировки обост­ряют глаз, приучают к порядку, к организованности и взаимоза­висимости. Настройку обычно заканчиваем упражнением «ма­шинка», давая его сначала в простых формах.

Когда внимание собрано, переходим к разминке органов чувств. Их надо вовлечь, заманить в работу.

Следующая группа упражнений — на тренинг киноленты виде­ний и внутренний текст, непрерывность и последовательность про­цесса— связана с воображаемым предметом. Между воображе­нием и органами восприятия — «сенсорной системой» возникают разнообразные и тонкие связи — и не через галлюцинации, а че­рез киноленту, созданную воспоминаниями о реальных предметах, их форме, весе, объеме, фактуре, температуре и т. п.

Работа с воображаемым предметом дает результат только в определенных условиях — тренинг должен идти при постоянном сравнении реального предмета с воображаемым, только тогда возникают стойкие рефлекторные связи. Хочется напомнить, что уже на первом занятии с воображаемыми предметами ученики получают задание принести на следующий урок коробочку с би­сером, иголку и нитку. Реальный бисер сменяется воображаемым, потом опять реальным для проверки подлинности работы. Затем упражнение расширяется, ученик должен ответить для себя на вопросы — где, когда и зачем он занимается этой работой, возни­кает тема препятствий, начинает воспитываться чувство события. Это комплексное, сквозное для всех лет обучения, упражнение является подводкой к этюду.

Одновременно с упражнением «бисер» или раньше его на этом этапе подключается серия упражнений на оправдание поз: «зоопарк», «птичий двор», «аквариум», т. е. «если бы я был пти­цей, рыбой» и т. д. Эта очень сильная по воспитательным возмож­ностям серия упражнений позволяет подключать тренинг на фи­зическое самочувствие — педагог изменяет по ходу работы об­стоятельства— погоду, время года, дня, скорость и температуру и т. п.

Напомним еще об упражнении из серии «переходы» (пройти через калитку во двор, где злая собака, по бревну через поток и т. д.), которое активно воспитывает преодоление препятствия и чувство события. Особое качество этого упражнения — наличие в нем цели — и по пути к этой цели встреча с препятствием рож­дает борьбу. В методике проведения этого упражнения очень важно не давать студенту заранее продумать путь своего будуще­го перехода, так как это ослабляет воспитание чувства сиюминут­ности происходящего, импровизационность самочувствия.

Во всех этих упражнениях перед учениками возникали вопро­сы — откуда, куда, зачем? — «сто тысяч «почему».

Третий этап — это выход в этюд, который по существу уже ро­дился с «бисером». Понятие «этюд» ученикам не дается теорети­чески, а предлагается принести в класс привычную домашнюю работу с воображаемыми предметами — скажем, утренний туа­лет.

Знакомое дело — по существу первое этюдное задание. Его особенность в том, что этюд по нему может длиться «вечность» — такие этюды, как правило, очень длинны, и это верно — поначалу в них особенно важна вера, непрерывность к последовательность. Новые необходимые элементы творчества будут провоцироваться другими этюдными заданиями.

После показа работы на знакомое дело даем понять, что фак­тически был сыгран этюд, что этюд — это отрезок жизни, прожи­ваемый мною здесь, сейчас, сиюминутно в воображаемой среде и обстоятельствах. Этюд готовится дома: обдумывается среда (где будет происходить этюд), что в нем произойдет (с чего начнется, чем окончится событие). Дома пробуются элементы этюда — ра­бота с воображаемыми предметами, последовательность — что за чем идет в этом маленьком отрезке жизни. Отрабатывать — разучивать, фиксировать средства мы не рекомендуем. Проходить надо только последовательность — этапы пути к цели.

Следующий шаг — этюд на три слова. Скажем, «песок, вода, огонь». Он требует от ученика .обязательно пройти через после­довательную цепь фактов, сфантазировать и оправдать их связь. А далее — целая серия этюдных заданий, которая тренирует глав­ное — органическое действие в событии.

Очень важно на этом этапе классу смотреть этюды товари­щей— это тоже учеба. После того как сыграны этюды, мы спра­шиваем полукруг о впечатлениях, связанных с увиденным, что активно формирует критерии ученика.

Конечно, в первых этюдах решительного сдвига еще не проис­ходит— освоенные отдельные элементы еще разъединены, не хва­тает полноценного ощущения события, не возникает свобода — т. е. бессознательное поведение в событии.

Чаще всего прорыв в бессознательное происходит в этюдном задании — «первый раз в жизни», провоцирующем острые, лич­ные, волнующие воображение обстоятельства. Этюдное задание «молча вдвоем», когда появляются партнер и обстоятельства, не позволяющие разговаривать, дает сильный толчок целостному освоению всех приобретенных в тренинге навыков, а это освоение и есть цель первого полугодия. Этюд «молча вдвоем» подводит к органическому возникновению словесного действия.

Как правило, действительный скачок у большинства учеников класса в новое качество — соединение всех навыков, воспитан­ных тренингом, происходит в течение критически острых 10—15 дней подготовки и проведения экзамена по актерскому мас­терству.

В этот период мы проводим особенно напряженный тренинг, чтобы проверить полученные, навыки — включение в вымысел в острой критической ситуации, погружение, непрерывность и по­следовательность внутреннего текста и киноленты. Усиленные нагрузки готовят ученика к первому публичному показу. Экзамен не репетируется. Мы продолжаем тренировать импровизационное самочувствие в уже отобранном материале. Усваивается неоцени­мый опыт репетиционной работы в коллективе. И вот, наконец, экзамен. Это не спектакль. Это открытый урок.

После экзамена дается задание на каникулы. Полугодие позади.

В новом семестре главным для нас станет овладение словес­ным действием в авторском вымысле.

Овладение словесным действием — новый и, пожалуй, самый трудный и тонкий этап в процессе учения. Сложность заключается в том, что мы должны вести ученика вперед, не отрывая от азов, от пройденных первооснов.

Стремясь последовательно решать задачу овладения словес­ным действием, мы пройдем путь от наблюдения к басне и от бас­ни к отрывку из прозаического произведения.

Прежде чем перейти к непосредственному рассмотрению этого процесса, его этапов, нам кажется необходимым хотя бы кратко очертить проблему в целом. Попробовать увидеть ее сначала в об­щем виде, обзорно, как обозревается местность с борта самоле­та — когда глазу предстает картина в целом, когда еще нельзя разглядеть конкретные частности. Когда «самолет» пойдет на «снижение», мы рассмотрим все подробно, проникнем в особенно­сти предмета.

Что же такое словесное действие?

Когда на этот вопрос пытаются ответить не только ученики, но даже опытные артисты и педагоги, обнаруживается, что в поле их зрения оказывается только та или иная частность этой проб­лемы.

Однажды, беседуя с труппой, я задал вопрос: «Как вы пони­маете словесное действие?» И записал многие ответы, размышле­ния. Картина сложилась поучительная.

— Для меня критерием правды является выразительность и правдивость произносимых слов!

— Нет! Думая о выразительности, артист будет занят интони­рованием, раскрашиванием слов.

— И все-таки надо исходить из того, что каждая сцена, эпи­зод, этюд, если хотите, должны иметь свою музыкальную ноту — и она в слове.

— Всем ясно, что зритель приходит в театр не за текстом, а за подтекстом,— значит, и слова нужны для того, чтобы этот под­текст прозвучал!

— Все решает событие! Без него и слова никому не нужны!

— «Когда серьезные причины для речи вызрели в груди, обыч­ной жалобы зачина, мол, нету слов — не заводи»,— цитирует Твар­довского один артист.

— Монолог? Ведь, скажем, классики не писали по принципу многих современных драматургов «спрашивайте — отвечаю». Там и монолог на две страницы без вопроса. Вот и действуй словом две-три минуты, а на сцене никого, кроме тебя, нет?! Ка­ково?!

— Бертольд Брехт учит совершенно по-иному смотреть на эту проблему. Театр — это диалог двух людей для третьего. Глав­ное— воздействовать и действовать на партнера словом! Вот в чем дело!

— На сцене много ловушек, и нужно иметь высокий уровень сознания, подчеркиваю, сознания и волю, чтобы справиться с ни­ми. В словесном действии проявляются ум, воля и чувство ар­тиста.

— Вот! Вот! Я с этим согласен! Но, ей-богу, запутался! Послу­шаешь одного — прав, послушаешь другого — тоже прав!

— Что мы спорим? Ведь нас же учили, что слово должно тран­слировать мысль и видения! Вот и учитесь транслировать, пере­давать их зрителю и партнеру.

— Не согласен! Наша беда в том, что мы не мобилизуем через слово все силы на то, чтобы выразить существо вопроса — выска­заться! Слово должно быть высказыванием! Если хотите — моим выкриком!

— Но почему, прошу ответить, когда появляется новый какой - нибудь театр или одаренный артист, то прежде всего обсуждается вопрос, как они или он говорят? Именно, как?

— Все жалобы, реплики гнева в сущности объясняются одной простой причиной — артисты игнорируют самостоятельный речевой тренинг. А без него всем нам гибель. Представьте себе, что пиа­нист месяц не садился к роялю, а балерина два месяца не подхо­дила к станку! Уверен, что ни тот, ни другая не посмели бы выйти на сцену — ведь они прекрасно сознают, что они потеряли форму — пальцы утратили беглость, ослабли мышцы ног. Заметьте, это за месяц-два! А мы, что скрывать, годами не занимаемся речью, а обсуждаем высокие материи. Земля-то под нами выжже­на, сухая, она не способна плодоносить, а вы обсуждаете, что и как на ней растет «ли должно расти?! Смешно! Сначала надо полить землю, напоить ее. Дайте ей удобрения, а потом уж меч­тайте о том, что вырастет!

Не будем сейчас вдаваться в подробный анализ протокола бе­седы. Нам он понадобился для того, чтобы обратить внима­ние читателя на остроту и важность рассматриваемой проб­лемы.

Из нашего диспута становится ясным, как жизненно важно верное понимание силы и возможностей сценического слова, как важно, поняв, овладеть им, и насколько губительными могут быть последствия для тех, кто недооценивает словесное дей­ствие.

Мы сознательно привели примеры из беседы людей профессио­нально образованных, практиков, хороших, думающих артистов, взволнованных существом дела. И все-таки мы вынуждены при­знать, что даже в их сознании существует порядочная путаница, одно с другим не связано.

Отсюда становится ясным, как ответственна наша задача пе­ред нынешними учениками, которые завтра придут в театр. Мы обязаны сегодня сделать все, чтобы, заканчивая учебу, они созна­тельно отдавали себе отчет в том, что же такое слово на сцене, какое место оно занимает в их профессии, чему и как служит? Конечно, словесное действие — это наша «земля». И конечно, ее на­до и напоить и накормить, и разумеется, не только за счет речевого тренинга, как такового, он есть условие, без которого словесное действие, естественно, жить не будет. Слово — начало (источник) и венец (конец) артистического искусства. И между этим началом и концом лежит огромная репетиционная, учебная" работа по соз­данию жизни роли в спектакле.

Качество и принципы процесса репетиционной и учебной рабо­ты определят, в конечном итоге, художественное и смысловое зна­чение слова. Во втором полугодии мы должны сделать в этом направлении первый и самый важный шаг.

Мы придаем этому столь большое значение, так как считаем, что проблема слова есть проблема проблем всех современных те­атров. Начинает правильно решать и должна решить ее театраль­ная школа.

В чем же главная сложность в процессе обучения на пути к слову? Постараемся охарактеризовать проблему в самых общих чертах, а с ходом изложения впоследствии раскрыть ее содержа­ние полнее.

В конце второго полугодия учащиеся должны подойти к от­рывку, в котором обязаны произносить слова автора. На этом этапе авторский текст становится не только источником, но и ко­нечной целью работы. Секрет заключается в том, чтобы, оттолк­нувшись от авторского источника, вернуться к нему органическим и естественным путем, а не путем механического заучивания слов.

У каждого автора свой мир, свой язык, стиль, эпоха, своя поэзия — и все это автор отдает театру только в слове.

Жизнь артистов на сцене может вовлечь зрителя в соучастие, когда она подлинна, когда, она происходит в данный момент, ког­да слова, произносимые артистом, — его слова, глубоко личные, рожденные внутренней жизнью.

Как же сделать авторский текст своим? Как превратить чьи-то слова в собственные? Какой путь надо пройти, чтобы овладеть авторским текстом? Этот путь и составляет некий секрет, который открывается через познание и овладение сложной, тонкой и дели­катной методикой, последовательному раскрытию которой и по­священа наша работа.

Авторский текст — шифр внутренней жизни персонажа, своего рода телеграмма, и не потому, что действующие лица во всей ми­ровой драматургии обязательно скупы на слова.

Дело в том, что внутренняя жизнь всякого человека, а героя того или иного драматургического произведения тем более, зна­чительно богаче, сложнее, объемнее того, что выплескивается, вырывается в тексте.

Простой пример: знаменитые гамлетовские слова «Быть или не быть» и весь последующий монолог есть следствие всей его жизни, слова, вырывающиеся в результате целого ряда перемен, событий, фактов, происшедших на его глазах или с ним самим, Гамлетом.

Другой пример. Допустим, вы — главный режиссер какого-ли­бо театра. Ваш директор выехал в крупный областной город для решения ряда дел. Вскоре вы получаете от него телеграмму: «Хо­датайство о присвоении звания артисту Иванову пятью про­тив четырех отклонено. Телеграфируйте меры. Растерян. Пет­ров».

Сколько фактов и событий встает за словами этого телеграф­ного текста! Вы наверняка вспоминаете 55-летнего Иванова, прошедшего войну, много сделавшего для театра. Как ему об этом сказать? Говорить ли вообще? Вспоминаете то самое заседание, на котором все так единодушно поддержали предложение о при­своении почетного звания! Слышите аплодисменты и видите рас­терянное, улыбающееся лицо Иванова.

В вашем потоке воспоминаний мелькают с бешеной скоростью кадры репетиций, спектаклей, премьер, бед и радостей, пережи­тых в совместной работе. Почему отклонили? Такого оборота никто не ожидал. Кто за? Кто против? Какие причины заставили голоса распределиться так, а не иначе? Один голос решил исход дела.

Что предпринять? Директор, всегда спокойный, сильный, трезвый человек — растерян! Что же там стряслось? И что вы можете решить, подсказать на таком расстоянии, не зная ход, обстоятель­ства дела.

Что же все-таки предпринять? Заказать разговор? Вылететь самому? Собрать художественный совет и партийное бюро? Или луч­ше что-то сделать самостоятельно, не волновать людей преждевре­менно. Ведь окончательно решается все в Москве! Однако и Мос­ква, получив такую резолюцию, не может к ней не прислушаться! Нет, пожалуй, прежде всего позвонить в управление культуры. По­звонили! И начался нервный разговор, в котором вы под влиянием первых минут, не сориентировавшись во всем, хотите тут же, сей­час же получить защиту, требуете немедленного и решительного вмешательства.

Мы в этом примере не перечислили и десятой доли того, что практически в жизни встает перед нами за скупыми строчками телеграммы.

А на сцене этот факт мог бы прозвучать в одной реп­лике:

«Иванову в звании отказано!» А настоящая драматургия сплошь состоит из реплик, за которыми стоит объем не меньший по фактам и обстоятельствам, чем в данном примере.

И так почти в каждой реплике. У каждого героя драмы лежит, может быть, менее богатый событиями и фактами жизненный материал, чем у Гамлета, но он бесспорно есть, его надо знать, сде­лать частью своей биографии, биографии своего героя! Иначе. «Слова, слова, слова!». Но это еще не все.

Слова, которые говорит человек, и в жизни, и тем более в те­атре определяются какими-то целями, борьбой за их достижение, взаимодействуем с окружающими людьми, всеми особенностями его натуры.

Артист, как. и всякий человек в жизни, говорит слова только в связи с каким-либо фактом, добиваясь, реализуя ту или иную цель.

Вспомните наш пример с артистом Ивановым, когда главный режиссер приступил, к переговорам с управлением культуры. Что «выталкивало» его слова? Факт. Событие. Факт, поражающий своей неожиданностью. Главный режиссер требовал вмешатель­ства, справедливости. На какой основе он добивался своей цели? Опять-таки исходя из определенного события!

Значит, слово рождается не само по себе, а в зависимости от того или иного факта или события. Оно продиктовано целью, сле­довательно, процесс овладения словесным действием не может идти в отрыве от знания, понимания события, умения жить в нем и служить ему.

От того, какими путями в репетиции идет освоение авторского слова, зависит не только почерк, стиль, позиция того или иного спектакля, артиста, режиссера, но и самое сложное в театре — ансамбль. Без единого взгляда на способ овладения словом и качество его звучания ансамбль возникнуть не может.

В работе над спектаклем коллектив может объединиться на интересе к сюжету, на общности идеи, на каком-либо театральном приеме, но если в нем существует различный подход к слову, то ансамблевая общность не возникнет.

Проблема словесного действия — есть проблема, от решения которой зависит рождение и упадок театра. А разве любой курс, любая воспитываемая нами группа, хотя бы временно, не являют­ся растущим театральным организмом?

Проблема слова — это, в конечном итоге, проблема качества театрального искусства. Через качество сценического слова про­является характер интересов и устремлений как артиста, так и те­атра, в котором он служит.

Мы заметили, что по качеству слова артистов и театры можно разделить на два типа: действующие и информирующие.

Мы стремимся к тому, чтобы подготовить артиста действующе­го, т. е. живущего в событии во имя цели, чтобы артист, не изме­няя подлинности живого процесса в искусственной среде, был действующим человеком, сознанием которого руководит серьез­ный и глубокий повод для высказывания.

Учебный процесс второго семестра посвящен овладению сло­вом как первоэлементом действующего артиста.

Это первый шаг, а вся последующая учеба и затем, работа в театре есть путь овладения уровнем словесного действия, как главного профессионального навыка, путь разработки и поиск средств выразительного словодействия.

В годы учебы мы должны выработать умение самостоятельно прокладывать пути к словесному действию. И если ученик, а впоследствии артист научится прокладывать эти пути разнообразно, разрабатывать их неожиданно — мы получим профессионально грамотных людей. Далее: одаренность и работа.

Эта работа приведет артиста к подтексту, который есть не что иное, как полная и глубокая мотивировка произносимых слов. А мотивировок бессчетное множество, как бессчетны возможные жизненные ситуации, которые никогда не повторяются при всей внешней схожести.

*«...Смысл творчества в подтексте. Без него слову нече­го делать на сцене. В момент творчества слова — от поэта, подтекст — от артиста. Если б было иначе, зритель не стре­мился бы в театр, чтоб смотреть актера, а сидел бы дома и читал пьесу».*

*К. С. Станиславский*

ГЛАВА ВТОРАЯ

НАБЛЮДЕНИЕ

*Чтобы создать искусство и изображать на сцене «жизнь человеческого духа», необходимо не только изучать эту жизнь, но и непосредствен­но соприкасаться с ней во всех ее проявлениях, когда, где и как только возможно. Без этого наше творчество будет сохнуть — вырождаться в штампы.*

*К. С. Станиславский*

*Из классиков в первую очередь читайте тех, у кого вы можете научиться наблюдательности. Чемпион наблюдательности — Гоголь в «Мертвых душах».*

*В. Э. Мейерхольд*.

Второй семестр мы начинаем с проверки зимнего домашнего задания, в котором был один примечательный раздел — подгото­вить этюд по наблюдению, т. е. в окружающей нас жизни найти интересный факт, происшествие и сыграть его.

Студенты всегда радостно и с живой творческой инициативой работают над этим упражнением.

На первых уроках это задание предъявляется в большом коли­честве, целыми сериями, каждая из которых иногда имеет свой тематический ракурс: «В гостях и дома», «Методисты» (наблюде­ния о взаимоотношениях взрослых и детей), «Встречи на ули­це».

Выделим два наблюдения, показанные на первом занятии.

Наблюдение «Торговля». Неподалеку от магазина в скверике на скамейке двое парней странно знакомятся. Выясняется, что один продает модную рубашку, другой импортные джинсы. Идет тихая и долгая торговля — не могут сойтись в цене. Наговорив друг другу дерзостей, обидных слов, молодые люди расходятся.

Еще одно наблюдение — «Садист». В переулке трое, один из них в стороне. Между двумя начинается ссора. Затем старший от удара и подножки падает. Наблюдавший ссору отогнал «победи­теля», помог подняться побежденному, отряхнул и одернул ему пиджак, поднял кепку. Старший начал было благодарить «спаси­теля»... И вдруг тот ударом в живот снова повалил и без того пострадавшего.

Учащиеся с увлечением разыгрывали истории. Присутствую­щие на занятиях с удовольствием смотрели работы своих това­рищей.

Однако при разборе пришлось серьезно огорчить ребят, охла­дить их пыл. Дело в том, что в первых показах учащихся обычно увлекает внешняя комедийность, занимательность сюжета, а смысл заслоняется мелочами. Энергия уходит на то, чтобы по­нравиться. Все ради легкого успеха, даже у «своего» зрителя. Об этом приходится говорить прежде всего и строго. Но не следует преувеличивать неудачи первых проб. Ребята учатся на ошибках, и нам надо проявлять терпение.

Давая задание по наблюдению, мы в самых общих чертах объяснили суть этого упражнения, учащиеся попробовали выпол­нить задание, получили первые «ожоги». Назрела необходимость дать более развернутую характеристику смысла и закономерностей данного упражнения. Может быть, это более плодотворный путь в тренинге. Сначала попробовать, а потом осознать пробу и путь к верному результату.

Что же необходимо понять прежде всего? Надо научиться в творческой работе пользоваться багажом, который накапливает­ся в процессе изучения и познания жизни. Чем активней и глубже процесс накопления жизненного опыта, багажа, тем шире и бога­че возможности будущего актера.

Творческий опыт не равен житейскому опыту, и богатство эмо­циональной памяти, опыт «нервной клетки» накапливается худож­ником не прямо — дескать, надо испытать все на собственной шкуре. Конечно, нет, но все-таки только через внимание к жизни, через пристальное наблюдение и изучение ее мы становимся бо­гаче.

«Артист должен смотреть не как рассеянный обыватель, а с проникновением в глубь того, что он наблюдает. Без этого наш творческий метод оказался бы однобоким, чуждым правде жизни, современности и ничем не связанным с ними» (К. С. Станислав­ский).

Речь идет о связи творческого и учебного процесса с жизнью.

Для актера умение наблюдать жизнь, «выбирать из наблюдае­мого наиболее важное, интересное, типичное и красочное» — про­фессиональный долг, потребность.

Хорошо, если человек наделен этим от природы, что бывает, к сожалению, не так уж часто.

В первом семестре мы сговорились о том, что любое трениро­вочное упражнение школы направлено на развитие одного из трех или сочетает все три направления тренинга — воспитание внутренней психотехники, внешней техники и формирование оп­ределенных гражданских и художественных принципов, т. е. творческой личности.

Упражнение «наблюдение» счастливо сочетает в себе все три направления тренинга. Особая сила этого упражнения в том, что в основе этюда лежит не сочиненное, не плод фантазии, а действительный факт, увиденный в жизни. Но факт, обязательно взволновавший нас и по-новому рассказывают о жизни, заставляющий задуматься о ней.

На учебную площадку переносится увиденное в жизни, - творчески переработанное воображением. Это главное условие упраж­нения «наблюдение». В нем не только принцип учебного процесса, но и принцип подхода к профессии вообще, как к профессии, иду­щей от жизни, питающейся ею и не существующей вне связи с ней.

«Рассеянный глаз обывателя» привыкает к окружающей жиз­ни, к поступкам и поведению людей, даже если эти поступки ког­да-то вызывали в нем гнев или непримиримость, радость или сочувствие. Притупляется восприятие, становится нормой, при­вычкой то, что не может для художника становиться привычным.

Даже способный студент приходит в театральную школу с «рассеянным глазом обывателя». Задача школы — «вернуть» зрение, сделать его более чутким, обострить реакцию на жизнь.

Эта своеобразная «операция» должна быть проделана с каж­дым учеником, так как только после «прозрения» возможно, впи­тать моральные, гражданские, эстетические и этические принципы художника-артиста. Поэтому одна из основных задач театральной школы — развитие у студентов творческой наблюдательности.

Рассматриваемое нами упражнение «наблюдение» мощное средство тренинга в этом направлении.

Но вернемся к сыгранным наблюдениям «Торговля» и «Са­дист», которые нас огорчили убогостью темы и уровнем исполне­ния, искусственностью ситуаций и надуманностью отношений. Разберем их особо. Прежде всего, даем слово авторам этюда.

При разборе выяснилось, что торговца редкой рубашкой исполнители видели, а продавца брюк выдумали. Драку молодого с пожилым наблюдали, а самого «садиста» добавили, присочини­ли. Выдуманная ситуация в обоих случаях была лишена достовер­ности, не дала воображению исполнителей живой пищи. Наруше­но основное требование к наблюдению — брать в него только впе­чатления, ассоциации, которые действительно подсказаны самой жизнью.

В разбираемых наблюдениях вымысел навеян не жизнью, а впечатлениями от театра, кино, книг, т. е. не лично увиденным.

В связи с этим надо сказать, что существуют, на наш взгляд, два вида творчества. Одно питается впечатлениями от других ис­кусств, а «сырьем», горючим другого являются факты самой жизни. Этим, в сущности, отличаются друг от друга артисты, и даже целые театральные организмы. Мы стремимся к искусству, в ос­нове которого лежат впечатления самой жизни.

Надо воспитывать в студентах чувственное осознание того, что сценическая жизнь отражает опыт прожитого, но особо тран­сформированного, переработанного творческим воображением.

Прожитое в жизни должно войти в эмоциональный опыт уче­ника, жить в нем не как чужое, а как принадлежащее только ему. Этот чувственный опыт составит в будущем «багаж» уча­щихся. Наблюдение учит студента этот «багаж» непрерывно на­капливать.

Процесс приближения к нужному уровню довольно продолжителен, мучителен. Ребята долго сбиваются с живого на сочинен­ное, придуманное.

От урока к уроку мы смотрим новые наблюдения. Мы видим, что с каждым новым показом обостряется глаз студентов. Они пристальней присматриваются к жизни, открывая ее богатства, сложности, противоречия.

Вот два наблюдения — «Торжество» и «Солидарность», кото­рые говорят о приближении к сути задания.

На задней площадке трамвая у окна стоит паренек лет 11— 12 с портфелем под мышкой и что-то рисует на запотевшем стек­ле. Осенний будний день, время раннее. Мальчик явно всем доволен, настроение, судя по тому, что он на окне рисует волка из популярного мультфильма «Ну, погоди!», у него прекрасное. Что же могло его так обрадовать? Может быть, отменили заня­тия — учитель заболел? Или его освободили от уроков, отправив по каким-то срочным общественным хлопотам? А может быть, просто прогулял пару уроков и сходил в кино? Потертый портфель небрежно брошен у ног. Вдруг парнишка начинает суетиться, вол­новаться, пытается выскочить из трамвая — в упор на него смотрит строгая полная женщина, скорее всего учительница или завуч: «Сергеев, ты, почему не в классе?» Ответ. Новый вопрос. Еще ответ.

«Так хорошо началось,— думает паренек.— А теперь... Все ис­порчено! День пошел прахом».

Однако эта история окончилась несколько неожиданно. Вошел контролер и рассерженную учительницу, забывшую взять билет, оштрафовал.

Физиономия паренька переменилась, когда он хриплым от вос­торга голосом произнес: «У меня проездной!»

Наблюдение «Солидарность».

— ...Итак, мяч у Бурчалкина. Он обходит Иванова, отдает мяч Дегтяреву, получает его назад, ведет дальше... Ворота открыты... Надо бить... Удар... Вратарь кончиками пальцев отбивает мяч. Еще удар... Го-о-ол! Гол, товарищи! На 89-й минуте матча Бурчалкин забил первый в этой игре гол,— слышится из репродук­тора.

— Ура-а-аа! Ура, гол! — вопит во дворе молодой мужчина в ко­жаной куртке и с тощим портфелем в руках, слушающий с задран­ной головой кричащий на весь двор приемник. От восторга он пры­гает на месте и, не находя выход переполняющей его энергии, ки­дается вдруг к двум мальчишкам, затеявшим неподалеку свой маленький футбол...

— Вхожу в игру! — кричит он им в азарте.— Веди смелей! Да обводи же его, обводи!

Вступление в игру взрослого дяди мальчишки принимают вос­торженно. Игра становится еще более интересной, острой, а глав­ное, более серьезной. Еще бы, ведь в ней участвует такой дядя! Темп игры нарастает, темперамент увеличивается. Довольный визг ребят смешивается с азартным дыханием мужчины. Но тут неудачно задетый чьей-то ногой мяч свечкой пошел вверх, достиг окна третьего этажа и полетел вниз, но уже под аккомпанемент разбитого стекла. Дети замерли от ужаса, глянули друг на друга и, не сговариваясь, кинулись прочь.

— Эй, ребята, ребята! — растерянно выкрикнул мужчина им вслед, но тут же смолк... Из двери выскочил гражданин в изящ­ном полиэтиленовом фартуке, с веником в руке.

— Где эти стервецы? Где эти стервецы? — гневно вопрошал он.— Опять убежали? Ну попадись они мне только в руки... Я из них...— и его мускулистая рука с веником продемонстрировала, что может ожидать незадачливых игроков.

Потихоньку «футболист» стал приходить в себя.

— Простите,— обратился он к разгневанному гражданину.— Что вы так распаляетесь? Что они, собственно, такого сделали? Ну, поиграли дети. Надо же им где-то играть!

— А вы кто такой? И чего вы, собственно, вмешиваетесь? Иде­те и идите своей дорогой.

— Что значит, кто такой... Может, я тоже играл.

— Где играл?

— Где, где. Здесь играл, с ребятами, которые стекло вам раз­били. И нечего кричать.

— Ты играл? — задохнулся мужчина с веником.

— Играл.

— Ах, ты... Лоб! Лоб вырос этакий, а все в мячик играет.

— И играю. Играл и буду играть. И с детьми и без.

— Так, да? Так? Так, может, ты и стекло мне вставишь? А, игрок?

— И вставлю!

— Ну, давай, посмотрим.

— Ну, и посмотрим,— говорит мужчина и решительно направ­ляется в парадную. Гражданин с веником растерянно направляет­ся за ним.

Нетрудно обнаружить существенную разницу между наблюдениями «Торговля» и «Садист» и наблюдениями «Торжество» и «Солидарность».

Мы сравниваем их только для того, чтобы лишний раз под­черкнуть принципиальную основу наблюдения: источником его должна быть только живая, яркая картина самой жизни, вырази­тельный факт, подсмотренный как бы скрытой камерой.

Призывая учеников внимательно, зорко и пристрастно отно­ситься к жизни, помогая им накапливать опыт «нервной клетки», обостряя опыт чувств, мы готовим их к живому творчеству. Оно не может состояться, если ими не уловлена неразрывная связь творчества с жизнью.

«Данные» жизни для будущего актера — это земля, к которой припадает Антей, чтобы обрести силу для новых сражений.

В первых показах нас огорчает увлеченность не по существу; некоторая игра на зрителя, надуманность ситуаций, оторванность их от реальных впечатлений.

Далее при разборе показанных наблюдений мы подчеркиваем, что студенты часто забывают законы первого семестра, т. е. на­рушают органический процесс существования на сцене, когда надо видеть и слышать, непрерывно оценивать окружающее и со­образно с этим поступать.

Эту связь необходимо и понимать, и чувствовать.

Ведь упражнение «наблюдение» возникает не вдруг, не на пу­стом месте. В сущности, как принцип, оно входит уже в первые упражнения с воображаемым предметом.

Прежде чем нанизать на воображаемую нитку несуществую­щие бусинки, студент должен вспомнить, как он это делал с на­стоящим бисером или как это делали другие.

Недаром в первые месяцы учебы, когда делались этюды на домашнюю знакомую работу, мы приносили на уроки реальные предметы и работу с воображаемыми вещами проверяли тут же с настоящими (зажигали воображаемую спичку, шили вообра­жаемой иголкой и тотчас сопоставляли с реальной спичкой, игол­кой. Входили в воображаемую дверь и следом делали это с на­стоящей).

Уже на первых порах сопоставлять воображаемое с реальным было для нас правилом. Брать живое, самою жизнь за модель — этот принцип лежит в основе воспитания артиста. Разве в основе таких известных и любимых нами упражнений, как «аквариум», «зоопарк», «птичий двор», даже «цирк» (о них мы рассказали в книге о первом полугодии учебы) не лежат реальные, живые наблюдения?

Когда мы отправляем учащихся на экскурсию в зоопарк, в цирк, на выставку рыб — мы, разумеется, тренируем наблюда­тельность.

Непрерывность, внутренний текст, кинолента видений, погру­женность в предлагаемые обстоятельства — все должно быть и в этюде по наблюдению. Только если студент, будучи «рыбкой», мог делать «что хотел», свободно фантазировал и импровизировал обстоятельства, то в наблюдении его поведение ограничено зака­занными жизнью обстоятельствами, действительными фактами поведения конкретного человека.

Ведь любое упражнение делается на основе каких-то наблю­дений. Допустим, студент выполняет упражнение — войти в каби­нет зубного врача. Какие вопросы должен он решать? Как во всяком упражнении, возникают «сто тысяч почему?». Откуда он пришел? Из дома после бессонной ночи или отпросился с работы? Входит ли он в кабинет знакомого врача или впервые попал сю­да? Долго ли пришлось ожидать своей очереди? Открывается дверь внутрь или наружу? Легко или с особым усилием? Даже время года — когда это происходит — нужно решать. Одно дело — болит зуб в мороз, другое — летом, в жару. Вот он потянул дверь на себя и вдруг... вспомнил случай из своей жизни, как один раз он ушел от зубного врача, когда уже подошла очередь. Зуб не­ожиданно перестал болеть. Страх пересилил боль, и он убежал. Правда, некоторое время спустя, пришлось расплачиваться за ма­лодушие, зуб начал болеть с удвоенной силой. Подобное пове­дение знакомо каждому, кому доводилось лечить зубы.

Нетрудно заметить, что данное задание полноценно возможно выполнить только на основе пережитого, прочувствованного, ви­денного, наблюденного. Если студент доверится живому опыту, подлинно и последовательно воспроизведет все, что было с ним,— упражнение состоится. Но если ему, скажем, в этюде попробовать управлять космическим кораблем, то мы без труда обнаружим, что многое будет «вообще» — обозначено, показано, так как это не наблюдено студентом, не является фактом его живого опыта, а в лучшем случае знакомо по кинохронике, фотографиям, т. е. вторичным источникам, которые мы считаем не плодотворными для органического творчества природы артиста. Даже если у ар­тиста хорошо работает воображение, без знаний, хотя бы анало­гичного, не возникнет подлинной веры, и неправда обнару­жится.

Первые наблюдения, как правило, грешат «мелкотемьем», как это было отмечено в наблюдении «Торговля», «Садист» или в на­блюдении «Черствость»: девушка долго говорит по телефону-автомату. Мужчина требует освободить кабину, так как он ждет уже давно. Девушка вынуждена прервать важный для нее раз­говор. Подобных наблюдений появляется много.

На одном из уроков студент рассказал такую историю: «Од­нажды я опаздывал на урок мастерства. Зная точность наших педагогов и то, что любое опоздание нам не прощается, я взял такси. Подъезжая к институту, я видел, что обогнал своего почти бегущего педагога. Когда я стал расплачиваться с шофером, об­наружил, что у меня не хватает денег. Остановив одного из сту­дентов параллельного курса, я взял недостающую мне сумму, расплатился и успел войти в класс раньше педагога. Можно ли сыграть такую ситуацию?» — спросил он.

— Безусловно. В этой ситуации есть все, что необходимо для этюда. Но стоит ли играть ее? Какие проблемы она затрагивает, какие человеческие качества автора этюда она раскроет? Каково ее содержание? Оно ничтожно! Но попробуем изменить исходные данные: вчера студент слишком бурно провел вечер и сегодня .проспал. Пришлось брать такси, а щедрых товарищей под рукой не оказалось, и он вынужден обратиться с просьбой одолжить деньги не к товарищу, а к скромному, идущему пешком пожило­му педагогу, который тоже спешит на урок.

Вы чувствуете, что появилось некое содержание, моральная ситуация. Жизненная правда не нарушена, в основе факт — пере­житый, наблюденный, но воображение, нравственная позиция по­зволяет из обычного и будничного эпизода, не нарушая его жизненной достоверности, сделать наблюдение с определенным нрав­ственным смыслом.

И чем ярче сам наблюденный факт, тем богаче возможность его укрупнения, углубления по содержанию.

Например, студент видел, как бабушка и ее 9-летний внук спорили у телевизора. Бабушка хотела «болеть» за советских фигуристов, а внук настаивал на просмотре приключенческого фильма. В такой редакции и было предъявлено это наблюдение педагогам. Сделаны замечания, даны рекомендации, наблюдение пошло в работу, и вот как выглядело оно в окончательном вари­анте: вечер, комната пуста. Слышны только голоса по телевизору. Фильм явно из тех, что детям до 16 смотреть запрещается. В ком­нату входит женщина. Она пришла из кухни. Фильм сразу замет­но привлек ее внимание. Вскоре приходит мальчик — сын, при­соединяется к маме. Мама, по вполне понятным соображениям, выпроваживает сына из комнаты, но он незаметно возвращается и прячется за спину матери.

Пришел отец. Поздоровался. Поцеловал близких. К матери: «У тебя что-то на кухне подгорает, чувствуешь запах?» Мама убе­гает. Отец немедленно переключает программу. Звуки репортажа с футбольного матча. Отец и сын отдаются любимому спорту. Вошла бабушка. Футбол ей не по душе. Новое переключение. Голос диктора: «Английский язык для взрослых». Это то, что ба­бушка считает полезным для внука. Из кухни вернулась мама и переключает программу на фильм: «Умоляю, одну минутку!..» Папа раздражен. Включается футбол. «Там же наши проигры­вают!» Вмешивается бабушка: «Таня! (Таня — это ее дочь, мама внука.) Ужин не готов. А ребенку скоро спать!» Мама в гневе вынуждена уйти на кухню. «А тебя,— продолжает наступление бабушка, обращаясь к зятю,— уже неделю просили починить свет в туалете. Совести нет!» Папа в ярости ушел. Включив для внука урок английского языка, бабушка уходит «воспитывать» родите­лей. Мальчик переключил программу на фильм, запрещенный до 16-ти...

Другое наблюдение — «Дядя шутит».

Осень. Небольшой дворик. Мальчик лет десяти выводит на прогулку маленькую собачку. Так же, как и ее хозяин, она ра­дуется дворику, прогулке, осени — рвется с поводка.

«Дружок, сидеть»,— напуская на себя строгость, говорит маль­чик, но тут же освобождает собачку от поводка. Дружок начинает носиться по двору, тявкая на деревья и скамейку. Но вот из про­тивоположной парадной появился моложавый человек, в шля­пе, переложил перчатки из руки в руку... снова посмотрел на небо, вокруг... И тут увидел собаку. Повеселел... Начались забавы большого бездельника.

«Дядя шутит», он пристал к собачке как банный лист. Собачка тявкает, и он «тявкает». Собачка лает, и он «лает». Наконец, доведя щенка до хрипоты, довольный собой «дядя», уходя, при­крикнул на перепутанную собаку: «Хулиганка!» Мальчик стал утешать щенка: «Дружок, не обращай внимания — дядя сам хулиган». Начались «игры» с мальчиком. Дядя распекал его, учил, стыдил, наконец, пригрозил милицией. И когда мальчик дошел чуть ли не до истерики, «дядя» нежно прижал его к себе, стал успокаивать:

«Дурачок ты, дурачок, милиции испугался, я ведь пошутил».

Он достал из кармана большое румяное яблоко, обтер его, протянул мальчику. Дядя ушел, страшно довольный собой, весе­лый, он отдохнул, разрядился, рассеялся...

Процитированные наблюдения привлекательны тем, что в их основе уже лежит пристрастное отношение к жизни. И в том и в другом случае есть то, что очень существенно — осмысленная переплавка жизненных впечатлений.

Приведенные два наблюдения обладают еще одним важным достоинством — они сконцентрированы в небольших эпизодах, но вопросы, поднимаемые ими, дают повод для серьезного раз­говора.

Проблема содержательности и выбора материала для наблю­дения чрезвычайно важна. От ученика мы ждем раскрытия его человеческих качеств, внутреннего мира — чем он живет, каковы его интересы, насколько глубоко и содержательно он чувствует и понимает жизнь. Студенты пока еще не проявляют подлинного пристрастия к жизни, а наблюдение—.это упражнение именно на пристрастное отношение- ко всему, что нас окружает,— и к низко­му, и к высокому.

По тому, что студент показывает в наблюдении, можно судить о том, чем он живет.

О многом говорят и заголовки наблюдений. Каждому из них необходимо дать название. Неверное название обнаруживает не­верное ощущение событийной природы того или иного факта, а точное определение названия говорит о развитом чувстве собы­тия, обострение которого входит в задачи тренинга. Такие назва­ния, как, например, «Сомнение», «Сочувствие», «Огорчение» — провоцируют результат, толкают на игру, переживание, за ними мы не слышим факта. А в названиях «Бунт», «Дядя шутит», «Си­ла примера», «Первый поцелуй» — мы явственно ощущаем собы­тие, не зная ситуации, предчувствуем некий смысл, который может или должен прозвучать в событии.

Еще об одной существенной особенности упражнения «наблю­дение». Как-то был показан этюд «Подарок»:

«Вернулся я домой поздно. Праздновал с друзьями свой день рождения. Тихо прошел в прихожую, разделся и достал их пода­рок. Мне захотелось посмотреть электробритву в работе, но бороды у меня еще нет, поэтому я «побрил» немного свою шапку. Затем сложил бритву в коробку и тихо, чтобы не разбудить мать, вошел в комнату.

Разделся, стал расстилать постель и под одеялом обнаружил подарок — этюдник. Открыл, осмотрел все содержимое, почуяв запах красок, решил порисовать. Перерыв старые рисунки, достал чистый картон, укрепил в этюднике и стал искать объект. Увидел спящую маму и решил сделать ей сюрприз. Все приготовил, по­додвинул настольную лампу и сделал первый штрих».

На учебной площадке студент вел себя правдиво, поведение его было логичным и целенаправленным, но наблюдением это признать нельзя. Обычный тренировочный этюд. На первых порах такой подход к наблюдению встречается тоже довольно часто.

В основу обычного тренировочного этюда может быть поло­жен любой, даже ординарный факт, который со мной был или который я сфантазировал. Важно, что это было со мною, хотя ничего экстраординарного и не случилось.

Наблюдение —это этюд, в котором всегда подсмотрено нечто особенное, яркое, острое и даже обобщенное. Это отрезок жизни, увиденный пристрастным взглядом и выделивший из жизни зна­чимое.

Определяющим, самым выразительным моментом наблюдения является его узнаваемость, достоверность жизненного факта. Если сопоставить даже только описание рядового этюда с наблюдением, то легко обнаружить их принципиальную разницу.

Вот наблюдение «Брошенные».

Вечер. Через маленький скверик энергично шагает, почти бе­жит женщина лет тридцати и тянет за руку упирающуюся де­вочку. Той лет девять. Проходя мимо скамейки, женщина вдруг резко останавливается, нервно оглядывается по сторонам и уса­живает девочку. Еще раз оглянувшись, садится сама и крайне раздраженно обращается к дочке.

Мать. Наташа, объясни мне, пожалуйста, почему ты так ве­ла себя в гостях? Почему?

Дочка (тоже с нескрываемым раздражением). Нипочему! Вот почему!

Мать. Когда мы собирались в гости, я тебе русским языком говорила: «Наташа, веди себя прилично, не приставай к взрос­лым, не подходи к Пете», а ты?.. Вздумала поднимать его на ру­ки. Зачем ты уронила Петю? Зачем ты уронила трехлетнего ребенка?

Дочка. Да, мамочка, я же не знала, что он такой тяжелый...

Мать. Ты не знала! А голова у тебя на что?! Не знала... А что ты сделала с аквариумом? Что ты сделала с аквариумом? Это же надо придумать: в аквариум чернил налить. Ведь все рыбы сдохли...

Дочка. Да, мамочка, а ты сама говорила, что вода в море синяя. Помнишь? Ведь говорила!

Мать. Господи, наказание ты мое... Тебе нельзя ничего гово­рить, тебя нельзя никуда брать: везде ты лезешь, где не надо, к взрослым пристаешь, мешаешь... Говорю: не подходи к тете Кате — она нервная — нет, Наташа свое...

Дочка. Да?! А мне, может, скучно было...

Мать (возмущенно). Скучно?! Я тебе книжку купила? Ку­пила? Вот сидела бы да читала.

Дочка (с не меньшим возмущением). Сама читай свои малышовские книжки!!

Мать (поперхнувшись от такого нахальства). Чуковский — малышовская книжка? Поглядите-ка, взрослая какая... Училась бы лучше как следует!

Дочка. А я и учусь как следует. И между прочим, уже все исправила, мамочка.

Мать. Знаю я, как ты исправила... Исправила...

Дочка. Да, исправила. А ты, мамочка, если хочешь знать, сама себя плохо вела, я все видела...

Мать (захлебнувшись от возмущения). Что? Я!.. Интересно.

Дочка. Ты, ты! Я все видела... Как ты с дядей Колей разго­варивала весь вечер. Вот. Все разговаривала и разговаривала. Все бабушке будет сказано...

Мать (потрясенно, неуверенно). С дядей Колей?.. И вовсе нет...

Дочка. Да! (И вдруг с искренней обидой.) И почему ты ме­ня к папе не отвела? Почему? Я же просила.

Мать. Папа? Не нужна ты папе!

Дочка (неожиданно тихо). Как не нужна? Я не нужна?

Мать (уже не думая о том, что говорит). Твоему папе никто не нужен.

Дочка. Как не нужен... И ты не нужна?..

Мать. И я...

Дочка (с громким воплем отчаяния). А кому же мы тогда нужны?.

Мать. Наташенька, родная моя, единственная, ну хоть ты не плачь, ну, успокойся. Все будет хорошо... (С трудом сдерживая слезы.) О господи, и бабушка волнуется дома... Пойдем... Пой­дем, доченька.

Дочка. Мама, не плачь!

И так, плача и утешая друг друга, обнявшись, как друзья, обе уходят.

Или наблюдение «8 Марта»

6-й класс. Раннее утро. В класс вбегают два запыхавшихся маль­чика. Один из них вынимает из портфеля подарки одноклассницам. Здесь флакон духов, пластмассовый мишка, авторучка, несколько книг, заводной детский автомобильчик, свертки, содержимое кото­рых- понять трудно.

До начала уроков считанные минуты. Сейчас начнут приходить в класс все, в том числе девочки, а подарки еще не распределены. Поздравительные открытки не написаны. Но где же они? Мальчик, на хранении у которого были и подарки и открытки, в отчаянии. Он вытрясает свой портфель — открыток нет. Его друг не находит слов. Что за подарок без открытки! Виновник потери, случайно опустив руку в карман пиджака, обнаруживает пропажу.

Но время потеряно безвозвратно, в класс входят две девочки. Мальчики вскочили, закрыли- собой лежащие на столе подарки и просят девочек уйти. Те не соглашаются. Приходится прибегнуть к силе. Девочек бесцеремонно выдворяют из класса, дверь в класс запирается изнутри шваброй.

Один из друзей приготовился писать, другой диктовать текст. Первых, конечно, надо поздравить тех, кто уже явился и удален из класса.

— Пиши! Дорогая Леночка! Поздравляем тебя с днем 8 Марта и желаем тебе...

— Чего желать-то? — спрашивает пишущий.

— Чего? Чего? Здоровья желай! Пиши: желаем тебе здоровья и счастья!

Между тем девочки прильнули к замочной скважине и с инте­ресом наблюдают и слушают все, что происходит по ту сторону двери.

— Теперь Надьке Петуховой пиши! Дорогая Наденька! Позд­равляем тебя с 8 Марта и желаем того же самого.

— Чего того же самого??

— Ты что, дурак?! Того же, что и Леночке.

— Ага. Понял. Написал. Порядок! Зови!

Диктовавший поздравление идет к дверям. Заслышав шум, де­вочки отпрянули от дверей.

Их приглашают войти. Оба мальчика, встав рядом, зачитывают поздравления и вручают девочкам подарки.

Девочки приятно смущены, но не без волнения разглядывают дары.

Леночка, получившая в подарок духи, не скрывает своей радо­сти. Надя огорчена. У нее пластмассовый мишка, а у Лены духи! Огорчена прямо до слез. Как же так?!

Мальчики растеряны. Видимо, они не учли, что Наде тоже хо­телось бы получить духи.

Тот, кто диктовал поздравления, судя по всему, лидер не только в дружбе со своим товарищем, но и в классе, решает смело испра­вить ошибку. Он забирает духи у Лены и передает их Наде. Лене вручается «Мишка». Теперь уже Лена обижена. Напарник не сог­ласен с решением товарища. Он, в свою очередь, забирает духи у Нади.

Лидер не может смириться с тем, что его решение и поступок осуждены. Он хочет отнять духи у товарища. Тот не отдает. Между друзьями начинается борьба, в результате духи падают и разби­ваются.

Девочки одна за другой выбегают из класса, следом за ними лидер с криком:

— Петухова! Надька!

— Ленка! Качуева!

— Володька! Володька! Да что вы все!

Сопоставление тренировочного этюда с наблюдением обнаруживает, что автор и исполнитель в этюде одно лицо, а в наблюде­нии исполнитель уже соавтор, так как подсмотренное им в жизни он должен (как потом будет делать в роли) сделать своим. Это первые шаги авторизации чужого. Я наблюдал за случившимся не со мной, а с другим. При этом случившееся поразило меня значи­тельностью, выразительностью и поучительным смыслом.

Наблюдение-этюд более сложный этап все того же процесса — овладения органическим действием в сценических обстоятельствах.

При этом наблюдение-этюд подводит ученика к авторскому слову. Правда, текст в наблюдении тоже импровизационный, но уже по следам услышанного и даже зафиксированного памятью. Жизнь предлагает исключительно яркий материал — она самый талантливый автор. Творческая память может сохранить надолго впечатления жизни, если увиденное пережито, закреплено и оцене­но гражданским чувством. Надо только воспитать потребность по­стоянно обновлять, накапливать наблюдения.

Художник зафиксировал увиденное, сделав наброски, компо­зитор записал родившуюся музыкальную тему, писатель оставил для памяти запись в блокноте. Достаточно посмотреть эскизы, глянуть на нотный стан, перечитать дневник — и картина виден­ного восстановлена; ожило то, что казалось забытым.

У нас эту работу выполняет «эмоциональная память», которая надежно хранит актерские «эскизы», «наброски», «записные книжки», надо только неустанно их накапливать.

Но не всякое наблюдение мы признаем верным и полноцен­ным. Вот поучительный пример:

 Судя по всему, студент едет в метро. В руках книга. Причмо­кивая губами, он переворачивает страницы в обратном порядке. Видимо, перечитывает уже прочитанное. Сидит он свободно и удобно, будто забыв, что вокруг него люди. Лицо непрерывно меняет выражение. Время от времени указательным пальцем ле­вой руки он почесывает подбородок. Иногда закрывает глаза и как будто про себя повторяет прочитанное. Он близорук, на нем очки с огромным увеличением; книгу держит почти у самого носа и, читая, не просто пробегает глазами строчки, а смешно повора­чивает голову слева направо, справа налево, кончик носа почти касается бумаги.

Показ оставляет благоприятное впечатление. Очевиден резуль­тат пристального наблюдения за поведением человека. Студент подлинно верил в предлагаемые обстоятельства, увиденное перене­сено им на площадку через себя. Студент существовал по тем же законам, которые необходимы в таких упражнениях, как «бисер», «зоопарк», «аквариум», «переходы», «оправдания».

В работе над упражнением студент пошел верным путем. Ведь принципиальной, методической разницы между упражнением «птичий двор» и наблюдением нет.

Законы школы соблюдены. Погруженность, в обстоятельства, непрерывность оценок налицо. Но появилась еще одна существен­ная особенность — студент воспроизводил поведение конкретного человека, в конкретной жизненной ситуации.

Если, будучи «птицей», студент мог делать что хотел, он свобо­ден в логике поведения выбранного им объекта, то в данном слу­чае он вел себя точно так, как тот человек, которого он наблюдал, сохраняя даже внешний рисунок его поведения.

Более того, весь процесс внутренней жизни студента был вер­ным, так как он (процесс) управлялся кинолентой виденного. Без этого — без реальной киноленты действительно увиденного — на­блюдения быть не может. И все же, при всех достоинствах эту ра­боту нельзя признать наблюдением. Это скорее зарисовка. Чем от­личается зарисовка от наблюдения?

Зарисовка — некий зафиксированный контур остроподмеченно­го случая, скорее всего частного. Допустим, мы смотрим фильм. Мы вовлечены в историю и непрерывно следим за ее движением. Нам известны мотивы поступков героев фильма. Вдруг стоп-кадр. Наше внимание на чем-то акцентируется, а потом фильм идет Дальше.

Зарисовка — своеобразный стоп-кадр, т. е. в ней обозначена только схема факта. Есть некое зафиксированное качество, состоя­ние вне процесса борьбы в определенном событии, т. е. сообщается результат, может быть, интересный, как может быть интересен стоп-кадр даже в отрыве от фильма.

А вот другой случай. Этюд «Блюститель». Девочка рвет цветы с клумбы. Проходящий мужчина делает девочке замечание, отчи­тывает ее, забирает у нее сорванные цветы. Девочка уходит. После ее ухода мужчина пополняет букет новыми цветами из той же клумбы и тоже уходит.

В данном случае зарисовка перешла в другое качество — она стала маленькой пьесой, сценкой, близкой к эстрадному скетчу.

Почему мы не можем принять в качестве наблюдения неболь­шую, короткую пьеску? Потому, что в ней учащиеся живут по за­конам сцены, а не жизни. Мы учим чувствовать и передавать жизнь по законам самой жизни, а не в условных сценических границах. На данном этапе обучения любая «сценичность» немедленно обо­рачивается банальностью и штампом.

Скетч сценически редактирует эпизод жизни, рассчитывая на эффект впечатления. Энергия студентов (в данном случае) была направлена именно на то, чтобы произвести впечатление, а это всегда разрушает живой, органический процесс.

В зарисовке смысл сообщается вне события и конфликта, в скетче событие и конфликт есть, но передаются они не живым, а театральным способом — инсценируются.

В наблюдении яркое впечатление раскрывается через мотиви­рованный, событийный процесс, не рассчитанный на сценическую подачу.

Еще одно важное обстоятельство.

Студенты играют наблюдение — «Школьная самодеятельность». Учительница объявляет номера. На ней очки невообразимо большие. Правая рука нервно подергивается, и связка ключей все вре­мя бренчит. Улыбка не сходит с раскрасневшегося от волнения, лица. Длинные, по моде распущенные бурые волосы делают ее облик забавным и смешным.

Подобных казусов, анекдотов, колоритных .эпизодов в жизни много, и это все мы рекомендуем артистам брать, запоминать, на­капливать. Такие детали, частности, необычности нужны будуще­му артисту, но наблюдение — не фиксация казуса, а содержатель­ный отрезок жизни, в котором могут и должны быть колоритные, смешные особенности, раскрывающие человека и его отношения с другими людьми, но они не могут быть самоцельного значения, а возможны только как элемент живой, естественной характерно­сти, которая всегда свойственна людям.

Еще одна проблема.

Наблюдение «В автобусе». Переполненный автобус. Пробиться к выходу не просто. Спиной друг к другу стоят два человека. Один в форме железнодорожника, другой в простом сером костюме с чемоданом в руке. Автобус качнуло. Один толкнул другого, оба разом повернули головы, но вместо обычного «извините» или «можно поаккуратней» смотрят друг на друга, как будто что-то вспоминают.

Наконец называют друг друга по имени. Послышались вопро­сы и ответы. Несвязный, радостный разговор, какой обычно возни­кает при встрече людей, которые давно не виделись. Тот, что с че­моданом, оказался в командировке. Все дела он закончил, оста­лись целые сутки свободными, хочет задержаться в Ленинграде на праздники, да вот негде ночевать. Он едет на вокзал сдать чемодан в камеру хранения и побродить по городу. Предлагает вечером встретиться, вспомнить молодость. Типичный разговор земляков. Человек в форме железнодорожника вдруг начинает говорить, что эти праздники выбивают из «колеи», расхолаживают и потом никак не втянуться в работу. Да и погода сейчас в Ленин­граде мерзкая. Если бы он мог, он плюнул бы на все и уехал куда глаза глядят. Да и что хорошего в ленинградских праздниках?

Какая разница, где их проводить? Впрочем, дома всегда лучше. Да и что особенного увидишь в Ленинграде в праздничной сума­тохе? «Хочешь — сегодня же устрою билет на любой поезд с пол­ным комфортом? Через несколько часов будешь дома и к празд­никам успеешь»,— предлагает железнодорожник.

Вскоре оба начинают пробираться к выходу и на ближайшей остановке выходят.

В творческой тетради автор наблюдения записал: «Репетиро­вали наблюдение «В автобусе». Все не так. Болтаем. Слова не возникают. Все не по существу, а само наблюдение нам нравится... Произнесение слова — что это? Конечно же, это прорвавшееся молчание, необходимость сказать... Надо показывать! Страшно, ох, как страшно! Гнать, гнать эти мысли... Работать, работать... Но как быть со словом? — ничего не понимаю. Только чувствую, что вру. Волков бояться — в лес не ходить. Покажем!..»

Запись студента полна тревоги о слове. Мы приводим ее для того, чтобы подчеркнуть очень сложный момент на данном этапе учебы. Звучащее слово становится серьезным препятствием, рубиконом, перед которым в растерянности стоит ученик.

Страх страхом, однако наблюдение «В автобусе», о котором так тревожился студент, предъявлено и требует анализа. В нем проявились наиболее характерные ошибки не только по отноше­нию к слову.

Этюд «В автобусе» уже наблюдение, а не зарисовка, не скетч, не смешной казус! Но для этого наблюдения, впрочем и для дру­гих, на данном этапе, как правило, характерно играние кого-то, как это делал в нашем примере командированный — играл вообще бодрого, веселого, молодого, а ведь все должно происходить имен­но с данным студентом, а не с каким-то другим человеком. Наш железнодорожник изображал этакого добряка, предавшего идеа­лы юности. Студенты были озабочены результатом — качеством поведения действующих лиц.

Наблюдения поначалу часто грешат болтливостью. Это проис­ходит прежде всего потому, что студенты минуют работу по иссле­дованию мотивов рождения того или иного поступка, не исследуют преджизнь истории и наблюдаемого объекта. Нельзя ограничи­ваться самим процессом подсматривания. Увидеть интересное — это только полработы. Наблюдение еще надо перевести в этюд, т. е. построить событие, выявить его.

Надо мотивировать, сфантазировать все увиденное. С помощью рабочих этюдов отснять полнометражный «кинофильм» и наибо­лее интересную часть его — наблюдение — показать. Иначе это бу­дет серия зарисовок, несколько стоп-кадров или забавный скетч. Когда мы говорим о «рабочем» этюде, то имеем в виду «этюд-разведчик», который помогает найти, накопить все необходимое (правду и веру, логику фактов, их мотивы, самочувствие, линию действия и стремлений) для «жизни человеческого духа» в данных предлагаемых обстоятельствах.

Эту жизнь мы находим через импровизацию от себя по типу того, как мы это делаем, когда пробуем сыграть, допустим, ситуа­цию у дверей зубного врача. Только сейчас ситуация подсмотре­на, наблюдена, именно она является объектом анализа, как потом будет пьеса и роль. «Разведка» помогает нам в познании прошло­го, роли, физического самочувствия, а главное, логики и последо­вательности поведения.

Каждое наблюдение чаще всего включает в себя ряд эпизодов. Вспомните этюд в автобусе или историю с учительницей в трам­вае. Как много отдельных фактов включает в себя наблюдение в целом, на сколько вопросов следует ответить исполнителям, прежде чем воплотить увиденное!

Поэтому мы рекомендуем работать над наблюдением по от­дельным эпизодам, т. е. на каждый событийный факт сыграть свой рабочий этюд.

У студентов, игравших наблюдение «В автобусе», энергия ухо­дила на качество поведения и характеристику действующих лиц. Сознание было занято результатом, а не стремлением к определе­нию цели. А ведь командированный должен был во что бы то ни стало добиться того, чтобы провести вечер с другом юности, а же­лезнодорожник правдами и неправдами должен был уклониться от нежелательного свидания.

Показывая этюд, студенты не решали, почему одному нужно свидание, а другому нет. Не состоялся низкий отказ в помощи ста­рому другу. Потому и назвали наблюдение нейтрально, абстракт­но, повествовательно — «В автобусе», в нем не вскрыто основное событие — «измена дружбе».

Студенты не сумели интересное и содержательное наблюдение сделать фактом своей биографии, они механически, по памяти «передразнивали» историю, не нашли правду в поведении, ко­торая вызвала бы веру, а правда и вера сильный манок для чувства.

По этим же причинам слова у студентов не возникали, а соска­кивали с языка, говорились не по существу, а звучали как конфе­ранс для какого-то третьего лица — зрителя. Студенты не успевали \* дослушать партнера и понять его до конца. Не оценивали в диало­ге аргументы друг друга. Внутренний текст (на тренинг которого направлена большая часть упражнений первого семестра) не воз­никал.

Если же мы слушаем других, то сначала воспринимаем ухом то, что нам говорят, а потом видим глазом услышанное. Слушать на нашем языке означает видеть то, о чем говорят, а говорить — значит рисовать зрительные образы.

«Слова для артиста не просто звук, а возбудитель образов. Поэтому при словесном общении на сцене говорите не столько уху, сколько глазу»,— учил К. С. Станиславский.

Через живые образцы наблюдаемой жизни студенты должны подойти к рождению подлинного слова.

Самым добросовестным образом студенты -воспроизводили уви­денную ситуацию, почти со стенографической точностью говорили слова, которые произносили реально виденные люди, а на­блюдение все-таки не состоялось.

Разве дело в словах, как таковых? В жизни каждое произноси­мое слово есть следствие целого ряда осознанных, прочувствован­ных, пережитых фактов, а потому они и органичны для нас, необ­ходимы.

В жизни мы непосредственные участники того или иного случая. При работе над наблюдением студент должен из наблю­дателя стать участником, должен стать автором прежде всего со­бытий, в которых он будет произносить только те слова, которые ему (а не наблюденному объекту) понадобятся для решения цели.

Друзья юности, так неожиданно встретившиеся в автобусе, на­зывали имена и даже фамилии своих товарищей по школе, но те, кого они вспоминали, ни на секунду не всплывали в их памяти, ни на фотографиях, ни в коротеньких «фильмах», из которых у нас в реальной жизни складывается воспоминание о каком-то челове­ке— внутренние видения, «зрительные образы».

Скажем, я говорю вам, читатель, даже не зная вас, что ваш дедушка похож на отца из известной картины Рембрандта «Воз­вращение блудного сына». Вы тотчас отмечаете, что у вас как бы на внутреннем «киноэкране» всплывает лицо вашего дедушки. Да­лее вы совершаете усилие, чтобы восстановить в памяти облик старика из названного произведения. Сопоставляете одного и дру­гого и т. д., словом, совершаете живой процесс.

Вот этого процесса наши исполнители не совершили. Работа по наблюдению в том и заключается, чтобы через этюды - разведчи­ки накопить «киноленту» видений, преджизнь истории, сблизить себя с материалом увиденного эпизода жизни.

Работа над наблюдением приучает воображаемую жизнь на сцене наполнить реальными ощущениями ее, подсказывает путь сближения себя с другим человеком — с будущей ролью, открывает пути создания киноленты внутренних видений, без которых невоз­можно живое слово на сцене.

Все упражнения второго семестра решают одну задачу — сту­денты должны познать пути рождения слова, право его произно­сить, закономерности органического овладения авторским текстом.

Наблюдение — первый и самый тонкий этап в этом процессе.

Наблюдение — это одно из основных упражнений актерской школы. Ученик (сегодня — ученик, а завтра — актер) видит что-то интересное на улице, в метро, в театре, дома, видит интересный эпизод, слышит необычный диалог, замечает любопытный челове­ческий характер и приносит все это на урок. Писатель это увиден­ное описал бы, художник зарисовал, музыкант переложил бы в звуки, актер может только попробовать это сыграть.

И он играет и, играя, рассказывает увиденное, но только уже осмысленное его творческим воображением. Так, на небольшом пока материале будущий художник овладевает основным законом творчества.

А от маленьких, казалось бы, частных случаев лежит иногда дорога к большим проблемам, от маленьких, на первый взгляд, частных наблюдений лежит дорога к большим ролям. Так назы­ваемые «наблюдения» — это в конечном счете не упражнение, это принцип актера нашей школы, это неиссякаемое горючее его твор­чества, это то, чем актер питается всю жизнь, если он, конечно, настоящий актер,— это то, чем он интересен своим современни­кам-зрителям.

*«Подлинный артист горит тем, что происходит кругом, он увлекается жизнью, которая становится объектом его изуче­ния и страсти, с жадностью захлебывается тем, что видит, старается запечатлеть получаемое извне не как статистик, а как художник, не только в записной книжке, но и в сердце...*

*И все впечатления, страсти, наслаждения, все то, чем дру­гие живут для себя, превращается у него в материал для творчества»*.

*К. С. Станиславский*

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

БАСНЯ

*Словом можно переживать только свои соб­ственные, живые, подлинные чувства.*

*К. С. Станиславский*

*Все слова рождены деянием.*

 *М. Горький*

Подлинно педагогический процесс строится по принципу от простого к сложному, по принципу преемственности одного этапа другим. Нарушение последовательности может привести к серьез­ным «вывихам» в органическом овладении профессией, ее творче­скими закономерностями. Мы обязаны строить свою работу так, чтобы ученики сознанием чувствовали, чувством осознавали взаи­мосвязь одного упражнения с другим, улавливали их перекличку. Чувство взаимосвязи элементов учебного процесса и неделимости его является в сущности главным в овладении школой.

Из упражнения «наблюдение» студенты уяснили, что в основе творческого акта лежит знание жизни. Наблюдения разбудили интерес к фактам прожитого опыта. Мы воспитывали пристрастие к жизни, тренировали потребность постоянно наблюдать — питать воображение и чувство реальными впечатлениями.

Первое полугодие мы окончили этюдами на так называемое органическое молчание, год обучения завершается отрывком на материале лучших образцов современной прозы, на литературном материале, который бы не превышал опыт жизни исполнителя, был бы ему понятен и близок. От молчания, которое является ос­новным условием тренинга в первые месяцы учебы, органично пе­рейти к живому авторскому слову — это и есть основная задача второго полугодия.

Конечно, в этюдах первого семестра текст уже появлялся, но это были робкие попытки пользоваться словом в самых необходи­мых случаях, когда действительно невозможно молчать, когда мол­чание становится неправдой. Категорического запрета пользовать­ся текстом не было, но болтливость в этюдах осуждалась, и все педагогические усилия были направлены на то, чтобы студенты поняли, что говорить можно только по острой необходимости, что рождению слова предшествует сложный процесс, который дает актеру право говорить. И все-таки проблемы слова, словесного действия еще не вставали в полную меру, не становились центром учебного процесса, вернее, на этих проблемах не делался особый акцент. Пришла пора — назрела необходимость не теоретически, а через опыт чувств этот акцент сделать и провести студента конкретными путями от своего импровизированного текста, рожден­ного произвольными обстоятельствами, к слову, заказанному ав­тором.

До сих пор в работе мы пользовались своими обстоятельства­ми, своими словами и укрепились в этом умении, так как исход­ными в творческом процессе переживания могут быть только мой ум, моя воля, мое чувство — «я в предлагаемых обстоятельствах», «я в роли», так как «от своего лица переживаешь роль, а от чу­жого — дразнишь ее, подделываешься к ней»,— писал К. С. Стани­славский.

Теперь надо «со своим» перейти в «чужое» и «чужое» сделать «своим».

Ниже мы покажем, что именно упражнение «басня» является своеобразным «мостом», который помогает этому переходу с од­ного «берега» на другой, и постараемся раскрыть замысловатую на первый взгляд формулировку — «чужое сделать своим».

Актерская профессия из всех творческих профессий самая трудная по многим особенностям, но сейчас хочется выделить главную — вторичное авторство. Невероятно трудно быть непо­средственным в опосредствованном. Актер — автор роли, уже од­нажды сотворенной другим автором— драматургом, который уже как-то авторизировал наблюденную им жизнь. Таким образом, актер должен «авторизировать авторизованное» — это увлекатель­но, но и чрезвычайно не просто.

Способность чужое сделать своим — это не только природный дар, но и тонкое умение. Чтобы им овладеть, мы должны научить студентов верно подходить к работе над авторским материалом, и прежде всего текстом. Ведь слово — начало и венец творческого процесса.

Все, чем мы занимались до этого момента, подразумевало в ос­новном подготовку актерского организма к работе в усложненных условиях публичности. До этого момента мы требовали от уча­щихся минимума слов, объектом внимания был внутренний про­цесс, его подлинность, обостренная и верная работа органов чувств в неестественных условиях сценического показа.

Слово, как главное выразительное средство сценической жиз­ни, не было в центре внимания, не случайно поэтому идеальным этюдом, входящим в экзамен первого семестра, был этюд по зада­нию— «молча вдвоем».

Прежде чем научиться говорить на сцене, необходимо научить­ся содержательно молчать, т, е. в минуты молчания не прерывать присущий живому человеку внутренний непрерывный процесс оценок, пристроек, видений — внутреннего действования. Эти мину­ты по существу никогда не бывают молчанием, их скорее можно назвать внутренним говорением.

Внутренний текст непрерывен. Он-то и характеризует живой, органический процесс. Только тогда молчание живое и содержа­тельное, когда оно наполнено непрерывным и напряженным внут­ренним текстом. Читатель может легко проверить нас. Вот сей­час, в момент, когда вы читаете эти строки про себя, у вас парал­лельно идет напряженный оценочный процесс, связанный с про­читанным (вы можете быть согласны с нами и наоборот) или с тем, что мешает вам читать и вникнуть в нашу беседу. Вы молча продолжаете активно и разнообразно разговаривать. На сцене этот процесс тоже необходим, но он протекает в более трудных условиях вымысла и публичности.

Слова, произнесенные вслух, по существу есть слова, прервав­шие молчание, прорвавшиеся по тем или иным причинам контакта или борьбы с окружающей средой. Они тем выразительней, чем выразительней внутреннее молчание.

Слово — самое красноречивое свидетельство всех свойств на­туры и самое выразительное доказательство внутренней жизни человека, скрытых многоплановых борений человека, сигнал ду­ховного напряжения или душевного вакуума.

В общении со средой, в борьбе за свои цели слово — самое сильное средство и даже оружие и в жизни, и на сцене.

Подход к авторскому слову, момент органического его рож­дения— этап чрезвычайно важный и сложный, и требует обост­ренного внимания, специальных упражнений, направленных на овладение им. Таким упражнением является работа над бас­ней.

Почему же мы в качестве «моста» (о котором речь шла выше) выбираем именно басню, а не какой-либо другой литературный материал? Почему бы не взять сразу маленькую пьесу или сцену из большой? Почему мы избрали такой долгий путь перехода от себя к автору? От наблюдения к басне, от басни к отрывку из прозы! Многие мотивы обнаружатся в процессе изложения, но исходные, основные отметим сейчас, чтобы верно сориентировать читателя на восприятие особенностей нового упражнения — «басня».

Наблюдение научило нас возбуждать творческое воображение жизнью, убедило, что только реально прожитый опыт делает сце­ническое поведение, молчание и слово живым и содержательным. Мы увидели, что «кинолента видений» создается на багаже впе­чатлений.

Если вникнуть в творческий процесс драматурга, то в истоках его авторства лежит переработка живого опыта, наблюдений за жизнью и человеком. Упражнение «наблюдение» сближает нас с творческой кухней драматурга. Мы учимся соавторству, когда автор —жизнь. Конечно, артист не должен сочинять пьесы, но он обязан понимать и чувствовать источник, вдохновляющий автора пьесы: «...цель в том, чтобы вы сами, на себе самих познали и по­чувствовали работу драматурга, чтобы вы хоть немного пожили его жизнью и прошлись по его творческому пути. Тогда вы будете больше понимать и ценить работу писателя. Вы испытаете на себе муки рождения каждой детали, искания нужных слов, которыми так мало дорожит артист на сцене».

Мне думается, что сразу воплотить чужое авторство просто невозможно, не поняв механики рождения изображенного драма­тургом. «Переваривать чужое и чуждое труднее, чем создавать свое, близкое уму и сердцу»,— подчеркивал К. С. Станиславский, говоря о подходе к автору. Наблюдения — первый шаг к будуще­му соавторству с драматургом.

На первых порах обучения, когда осваиваются законы орга­нического существования на сцене, драматургия, как основа для | упражнений, возможна, но, на наш взгляд, полезней брать мате­риал, который бы удержал учеников от естественного стремления играть. Жить на сцене — это прежде всего освободиться от сце­ны, от заботы «выглядеть» и нравиться (самый опасный комплекс артиста, который толкает его на линию штампа и сентимента). Учащийся, встретившись с драматургией, подсознательно попадает в театральное самочувствие, в котором нельзя постигать органиче­ские законы творчества природы артиста. Бабочка уже не стано­вится личинкой.

В серьезной театральной педагогике законы рождения живо­го, возникновения жизни должны быть перенесены на процессы рождения человеко-артиста, человеко-роли. Несомненно, возможен путь от артиста к человеку, от пьесы к жизни, но нам представ­ляется органичней и естественней, а главное, плодотворней (хотя и не легче и не короче) —путь от человека к артисту, от жизни к пьесе.

Поэтому, не спеша к результату, мы обращаемся к басне как к тренировочному этапу на пути овладения авторством авторского. Заранее должен оговорить, что мы не предлагаем разыгрывать басню в лицах: «ты будешь вороной, я — лисицей». Упражнение строится иначе, но об этом позже.

Басня таит в себе все достоинства хорошей маленькой пьесы: и острый конфликт, и живые лица, и серьезное содержание. Клас­сическая басня — это всегда высокий уровень литературы. Но рас­сказ в басне не заключен в сценический портал, а следовательно, преждевременно не спровоцирует ложное театральное самочув­ствие.

Нас привлекает басня еще и потому, что в ней всегда заключен яркий жизненный эпизод — авторское наблюдение, которое изло­жено иносказательно, что дает простор множественным ассоциа­циям, без которых невозможно творчество, актерское тем более. Ассоциативность басни, т. е. богатство жизненных аналогий, вари­антов, перекличек с жизнью дает нам возможность тренировать истолковательские навыки артиста. Ведь в работе над ролью ар­тист обязательно истолковывает автора. В упражнении по басне мы уже учимся этому.

Все эти сложные будущие профессиональные навыки трени­руются на сравнительно простом и конкретном факте, рассказан­ном в басне. Локальность, но и насыщенность материала басни уже на первых порах обучения дает возможность, пусть в началь­ных формах, подойти к проблеме сквозного действия и сверхзада­чи. Басня родилась у автора от пристрастного отношения к жизни, а следовательно, пронизана чувством тревоги, боли, общественным волнением,— гражданским чувством.

Рассказывают, что, читая басню Крылова «Волк на псарне», Кутузов сам указал на себя, как на ловчего, и, снявши шапку, про­вел рукой по седым волосам, сказал: «А я, приятель, сед». Один из критиков XIX века писал об этой басне: «Если хотите видеть весь глубокий и потрясающий истиною смысл названной басни Крыло­ва, то читайте ее вместе с историей войны 1812 года».

Басня дает серьезные основания для гражданского воспитания студентов. При этом важная, глубокая мысль басни дана через ак­тивную, энергичную фабулу, что дает возможность построить действенную линию участников борьбы, а это на данном этапе обучения особенно важно.

Событийность и конфликтность басенной ситуации дает воз­можность учиться главному — активно действовать.

Ведь мы учим сложные задачи профессии постигать через про­стое, доступное и надежное, а именно через действие. Поэтому и в басне мы сначала обнаруживаем действия.

Вот список действий в басне «Осел и Мужик» Крылова, с кото­рой мы еще будем иметь случай познакомиться подробней.

Мужик. Нанял осла, приставил его стеречь огород, увидя, что осел в усердии испортил дело, «на спине ослиной убыток выместил дубиной».

Осел. Он птицам не давал потачку, гонял их со всех ослиных ног, по грядкам бегал вдоль и поперек, все в огороде примял и при­топтал.

Такого рода «партитуру действий» басенных героев мы встре­чаем во всех классических баснях.

«Зачем заставлять чувство жить помимо действия. Идите луч­ше на сцену и сразу действуйте, т. е. выполняйте то, что вам в дан­ный момент доступно. Вслед за действием само собой, естественно, по неразрывной связи с телом явится внутри и то, что в данный момент доступно чувству»,— учил Станиславский новому подходу к роли через создание «жизни человеческого тела», подходу, кото­рый естественно, по неразрывной связи физического и психическо­го создает «жизнь человеческого духа».

Основная задача «басни», как тренировочного упражнения,— дать подход к рождению авторского слова и постижению природы словесного действия. В этюдах и наблюдениях студенты пользовались своим опытом, своим текстом — приобретали, так сказать, «костюм» по своему размеру.

В новом упражнении ситуация изменилась. Автор «кроил» бас­ню исходя из своего опыта. Существуют, например, сведения, что Крылов уподоблял себя лисе в басне «Ворона- и Лисица» в своих отношениях к графу Хвостову, глупые стихи которого он вынужден был терпеливо слушать, похваливая их, чтобы выпросить у поль­щенного графа деньги взаймы.

И пока у ученика не окажется в руках ключа, с помощью кото­рого он сумеет открыть и понять авторский опыт, а потом сделать его своим, любые попытки сразу пользоваться авторским текстом обнаружат, что. «костюм» с чужого плеча.

Как мы проводим работу над басней? С чего она начинается и чем кончается?

В начале работы над этим упражнением мы говорим студен­там: «Выберите басню, которая вас заинтересует (желательно из лучших образцов), найдите сообразно содержанию басни похожую ситуацию из жизни и сыграйте по этому поводу этюд».

Жизненный и ученический опыт достаточен для того, чтобы на любую басню найти множество похожих, аналогичных ситуа­ций.

Вспомните известную любому школьнику все ту же басню «Ворона и Лисица». Каждый из нас много раз в то или иное вре­мя в том или ином случае был или вороной, или лисицей. В детст­ве мы нежностями и лестью выпрашивали у мамы мороженое или дорогую игрушку.

А как мы ведем себя с преподавателями за несколько дней до экзамена, если к тому же не уверены в своих знаниях? Обраща­ясь к товарищу за помощью, в которой очень нуждаемся, не при­бегаем ли мы к уловкам лисы? А сколько раз мы бывали воро­ной? В детстве старшие приятели, расхваливая ваши «бойцовские» качества, никогда не заставляли вас ввязываться в историю, в ре­зультате которой вы оказывались пострадавшими? Бывало, и не раз! Примеров бесконечное множество.

Если этюд во всем будет соответствовать басне, то не трудно сделать главное в упражнении —прочитать басню, но так, чтобы, говоря слова басни, видеть сыгранный этюд, т. е. читать с внут­ренней «кинолентой видений».

— Выбирайте басню. Ищите похожую жизненную ситуацию, можете пользоваться запасом своих этюдов первого семестра, этюдами товарищей, наблюдениями, просто вспоминайте нечто похожее из жизни, из известного вам. Мы ждем ваших первых проб! — предлагаем мы ученикам.

Один из студентов решил найти как бы подстрочник своему наблюдению в автобусе (помните встречу командированного и железнодорожника?).

Такая басня отыскалась. Крылов — «Волк и Лисица». Полного совпадения авторского сюжета с наблюдением практически найти невозможно, поэтому наблюдение было отредактировано, «достроено».

ВОЛК И ЛИСИЦА

Охотно мы дарим,

Что нам не надобно самим.

Мы это басней поясним,

Затем, что истина сноснее вполоткрыта.

Лиса, курятинки накушавшись досыта

И добрый ворошок припрятавши в запас,

Под стогом прилегла вздремнуть в вечерний час.

Глядит, а в гости к ней голодный Волк тащится.

«Что, кумушка, беды!» он говорит:

«Ни косточкой не мог нигде я поживиться;

Меня так голод и морит;

Собаки злы, пастух не спит,

Пришло хоть удавиться!» — «Неужли?» — «Право так».— «Бедняжка куманек! Да не изволишь ли сенца? Вот целый стог: Я куму услужить готова». А куму не сенца, хотелось бы мясного — Да про запас Лиса ни слова. И серый рыцарь мой, Обласкан по уши кумой, Пошел без ужина домой.

По басне предложен этюд:

Билетный зал вокзала. Очередь у кассы. На одной из скамеек сидит человек, облокотившись на чемодан, дремлет. Видимо, за­кончив дела в этом городе, дожидается часа отъезда.

Около двери с надписью «Посторонним вход воспрещен» муж­чина в форме железнодорожника прощается с женщиной. Они яв­но о чем-то сговариваются. Слышны отрывки фраз: «Буду обяза­тельно, конечно, с супругой, как всегда».— «Не забудь, в полови­не восьмого, не опаздывайте!» Они расстаются. Человек в форме направляется к служебной двери. Проходя мимо скамейки, мель­ком оглядывает сидящего пассажира и намеревается идти даль­ше, но вдруг останавливается и начинает рассматривать сидя­щего.

Человек с чемоданом, почувствовав на себе взгляд, поднимает голову и встречается глазами с человеком в форме.

Какое-то мгновение они молча смотрят друг на друга. Человек с чемоданом начинает улыбаться, встает, делает несколько шагов к человеку в форме, потом почти бежит ему навстречу. Вот они уже обнимаются, похлопывают друг друга, смеются.

Это, видимо, старые знакомые, которые не виделись много лет. Они земляки, но один давно уехал, а другой все еще живет и ра­ботает в родном городе. Приезжий в командировке. Она кончилась, но у него остались еще целые сутки, и он хотел бы посмотреть го­род, но негде ночевать, знакомых никого, гостиницы, как всегда, забиты, да и денег в обрез. Приходится коротать время на вокзале.

«Неужли?» — «Право так».— «Бедняжка куманек!

Да не изволишь ли сенца? Вот целый стог:

Я куму услужить готова».

А куму не сенца, хотелось бы мясного —

Да про запас Лиса ни слова».

Человек в форме сочувственно качает головой, он явно в заме­шательстве, говорит какие-то ничего не значащие слова, но вдруг, как будто что-то решив, начинает доказывать, что смотреть город надо во время белых ночей, сейчас «не сезон», а на вокзале тор­чать не надо. Предлагает прямо сейчас обменять билет на бли­жайший поезд и берется все это устроить сам — не медля.

«И серый рыцарь кой,

Обласкан по уши кумой,

Пошел без ужина домой».

Человек с чемоданом в замешательстве, когда еще удастся сю­да приехать, но друг завладел уже его билетом и скрылся за дверью «Посторонним вход воспрещен». Через несколько минут старые друзья трогательно прощаются, пожимают друг Другу ру­ки, похлопывают по плечу. Железнодорожник приезжему: «Приез­жай непременно, приезжай! Заходи! Сам все покажу, а сейчас «не сезон»! Приезжай, буду очень рад!»

Сопоставляя этюд «Альтруист» (так назвали его авторы) с бас­ней «Волк и Лисица», обнаруживаем, что переход наблюдения в этюд по басне при «достройке» — возможен и что приведенный пример убедительно подтверждает преемственность упражнений «наблюдение» и «басня», что студенты практически почувствовали, уловили эту взаимосвязь.

Еще один пример: этюд по басне Крылова «Чиж и Голубь». Урок математики в школе. У доски двое. Юноша и девушка. Юно­ша не справляется с решением. Назревает двойка. Молодой чело­век умоляет девушку помочь, но получает отказ. Когда девушка начинает отвечать учителю, выясняется, что она тоже не справи­лась с заданием. Отличница едва вытягивает на тройку, ее това­рищ получает плохую отметку.

Теперь прочитаем басню.

Чижа захлопнула злодейка-западня: Бедняжка в ней и рвался, и метался, А Голубь молодой над ним же издевался. «Не стыдно ль», говорит: «средь бела дня Попался!

 Не провели бы так меня:

За это я ручаюсь смело».

Ан смотришь, тут же сам запутался в силок,

И дело!

Вперед чужой беде не смейся, Голубок.

Достоинства этого этюда в том, что студенты в его основу взяли ситуацию, знакомую им по жизненному опыту, в общих чертах схожую с басней. Этюд был сыгран верно по требованиям первого полугодия.

Можно ли теперь по поводу сыгранной ситуации рассказать басню? Нет, нельзя. За каждым словом басни должен встать ре­альный факт из сыгранного этюда. Так ли это в данном случае? Давайте проследим! Возьмем первые две строчки и сопоставим их с началом этюда.

«Чижа захлопнула злодейка-западня:

Бедняжка в ней и рвался, и метался».

Чиж — это, очевидно, наш неудачник. А кто же «западня», ко­торая его злодейски захлопнула? Теорема, учитель или девушка, которая отказала в помощи товарищу? Скорей всего ею мог бы быть учитель, который «захлопнул» ученика, и из его «когтей» наш бедолага должен был бы вырваться. В этюде же это пропущено, западня не определена, из нее ученик не вырывается!

«А Голубь молодой над ним же издевался».

В этюде и этого не было. Девушка в ответ на мольбу о помощи только показала язык. Кроме того, у автора сказано, что «Голубь молодой», а возраст чижа автором не указан, но молодость голубя сравнительно с чижом должна быть учтена.

Далее: «Не стыдно ль», говорит: «средь бела дня Попался!»

Голубь не только пристыдил неудачника, но особенно подчерк­нул, что случилось все средь бела дня. В этюде девушка ни в чем не укоряла юношу. А что такое в этюде — «средь бела дня»? Ско­рей" всего— сравнительно простая теорема или задача, которую товарищ не сумел осилить.

«Не провели бы так меня:

За это я ручаюсь смело».

В этюде девушка не хвасталась, сравнивая разиню чижа с собой.

«Ан смотришь, тут и сам запутался в силок».

Героиня этюда и впрямь запуталась в решении, но все-таки «выплыла». Нам известно, что она получила три. Разве это соот­ветствует фактам и логике автора? Чиж и голубь по существу оба оказались в одинаковой ситуации. Они оба попались — один в за­падню, другой в силки. В этюде же чиж пойман, а голубка все-таки умудрилась спастись.

И здесь противоречие этюда материалу басни очевидно. Нако­нец западня и силки этюда не так уж страшны для его участников. Идет рядовой урок, когда еще есть возможность исправить поло­жение. В басне же чижу и голубю, как минимум, грозит неволя. Надо ли объяснять, что это означает?

Приходится признать справедливым наше первоначальное утверждение, что по поводу данного этюда прочитать басню, про­изнести красноречивые авторские слова еще невозможно. За ними не возникнут видения, т. е. картины этюда. Тем более в обстоя­тельствах этюда острота общей ситуации, ее страшных последст­вий не учтена.

Каковы наиболее характерные ошибки предъявленной работы? Басня истолкована и понята в целом приблизительно. Главный факт басни — глухота голубя к положению чижа — не вскрыт. Значит, не осмыслено и содержание, которое в данном случае оче­видно в том, что душевная черствость должна быть наказана: «...чужой беде не смейся, Голубок».

Многие обстоятельства в ходе .этюда пропущены, а читать бас­ню можно только тогда, когда слова опираются на данные этюда. Пока студент не имеет права говорить о нем словами басни. Если тот или иной факт пропущен в истории этюда, значит, слова не по­лучат оснований, т. е. за ними не возникнет реальная картина. Логика и взаимосвязь фактов, повороты поведения в этюде не про­слежены.

Эта ошибка наиболее характерна в первых пробах. Студентам не сразу удается составить ситуацию этюда, во всем отвечающую басне, верно раскрыть ее содержание.

Этюд по басне «Чиж и Голубь» был в работе, и вот как он вы­глядел в окончательном предъявлении: абитуриенты сдают вступи­тельные экзамены в институт. Взяв в качестве исходного момента это обстоятельство, студенты сразу создали для своих героев воз­можность попасть в западню и в силки. Это уже не просто урок, а событие, зачастую решающее судьбу молодого человека.

У одной доски человек лет 25-ти решает уравнение. У со­седней— девушка, вчерашняя школьница (голубь молодой) занята решением своей задачи.

Мужчина скорей всего окончил школу рабочей молодежи, от­служил в армии. Словом, за его плечами уже есть какой-то жиз­ненный опыт, но есть ли знания?

Преподаватель почти сразу «злодейски» обнаруживает, что уравнение он решает неверно, и должен поставить ему неудовле­творительную оценку.

Абитуриент долго и настойчиво, почти со слезами умоляет экзаменатора дать ему возможность подумать и попробовать все-таки решить задачу.

Экзаменатор понимает, что надежды на исправление столь серьезных ошибок нет, так как нет знаний, что участь его решена, пусть попробует спастись, пусть, наконец, сам поймет, что решение педагога справедливо.

В поисках спасения абитуриент обращается за помощью к де­вушке, которая еще во время диалога мужчины с экзаменатором ухмылялась украдкой — уж очень простым казалось уравнение.

— На такой чепухе попался! Просто смешно! Я бы за это урав­нение получила не меньше пяти баллов!

Между тем сама она пользуется шпаргалками. Экзаменатор заметил шпаргалку и без разговоров поставил девушке двойку. Девочка в слезы! Но преподаватель неумолим! И чиж, и голубь, получив по двойке, покидают аудиторию. Поступление в институт сорвалось. Как видим, некоторая «трансформация» жизненной ситуации позволяет построить этюд, во всем близкий источнику (т. е. басне). Теперь мы можем по поводу данного этюда прочи­тать «Чиж и Голубь». Поскольку в работе цель студентов — не сам этюд, а чтение басни на его основе, т. е. обеспечение права на то, чтобы рассказывать об этом случае словами автора, сло­вами басни.

В этюде — Преподаватель обнаружил, что молодой человек решает уравнение неверно.

В басне — Чижа захлопнула злодейка-западня.

В этюде — Абитуриент умоляет экзаменатора дать ему воз­можность все-таки еще попробовать решить задачку.

В басне — Бедняжка в ней и рвался, и метался.

В этюде — У соседней доски школьница ехидно шепчет со­седу: «На такой чепухе попался! Просто смешно!»

В басне — А Голубь молодой над ним же издевался.

В этюде — «Я бы за такое уравнение получила не меньше пя­ти баллов»...

В басне — «Не стыдно ль», говорит: «средь бела дня попался. Не провели бы так меня: за это я ручаюсь смело»...

В этюде — Девушка при этом пользуется шпаргалкой, доволь­ная своим успехом — уже все списала и готова отвечать... Но...

В басне — ан смотришь, тут и сам запутался в силок.

В этюде — Экзаменатор заметил шпаргалку. Отобрал ее и по­ставил юной обманщице двойку!

В басне — И дело! Вперед чужой беде не смейся, Голубок.

Другой пример. Читая басню Крылова «Прохожие и Собаки», студентка вспомнила, что нечто похожее было у нее в работе над этюдом «Каприз» в первом семестре. Этюд был навеян воспоми­наниями детства и выглядел так: мама с дочкой зашли в магазин купить девочке игрушку к празднику. Дочери захотелось иметь куклу с закрывающимися глазами. Мама отказывает — кукла стоит дорого. Девочка в слезы. Присутствующие вмешиваются, упрекают мать в жестокости. «Общественность» настояла! Кап­ризная девочка получает в подарок куклу!

А вот басня «Прохожие и Собаки».

Шли два приятеля вечернею порой

И дельный разговор вели между собой,

Как вдруг из подворотни

Дворняжка тявкнула на них; За ней другая, там еще две-три, и вмиг Со всех дворов Собак сбежалося с полсотни.

Один было уже Прохожий камень взял: «И, полно, братец!» тут другой ему сказал:

«Собак ты не уймешь от лаю,

Лишь пуще всю раздразнишь стаю; Пойдем вперед: я их натуру лучше знаю», И подлинно, прошли шагов десятков пять,

Собаки начали помалу затихать, И стало, наконец, совсем их не слыхать.

Перескажем этюд, приведенный в соответствие с басней.

Отец и дочь пришли в магазин. Девочке нужно купить пальто. Выбранное пальто девочке нравится. Оно в меру модное, прият­ного цвета. Почти как у взрослых. Неподалеку стоит женщина преклонных лет и начинает довольно громко жаловаться соседке: «Вот время! Как только не одевают молодежь! А цена! Ничего не жалеют! Во всем потакают!» Соседка с ней солидарна. К ним присоединяется еще пара. Начавшая разговор активистка, чувст­вуя серьезную поддержку окружающих, переходит к активным действиям, обращаясь к отцу девочки, говорит: «Вы бы пригля­делись к цене, гражданин! Это ж надо голову потерять, чтобы ребенку покупать такое! Одумайтесь! Вы не знаете, что она вам в ответ скажет через несколько лет! Балуете на свою голову!»

Вступаются другие. «Педсовет» разрастается. Девочка, видя, что это может повлиять на решение отца, грубо вмешивается в разговор, еще больше распаляя «наставников». Отец сдержи­вает дочь. Неуместный концерт советчиков ему, видно, знаком. Пальто покупается. Отец и дочь уходят. Тема разговора исчезла. «Воспитатели» успокаиваются, и мало-помалу расходятся в поис­ках нового случая для наставлений.

Таким образом, мы смогли убедиться, что и прежние этюды, и жизненный опыт студентов, и новые наблюдения — все может служить материалом для этюда к басне.

Но мы еще раз подчеркиваем, что этюд — не самоцель, а толь­ко повод, основание для пересказа его, с тем чтобы потом за сло­вами басни вставали живые факты, живые люди, живые, реаль­ные поступки, живая ситуация.

Цель наша — не художественное прочтение басни (учить чи­тать басни должны на уроках сценической речи), а слово, рож­даемое реальным прожитым опытом.

Тогда «мост» с одного «берега» на другой будет перекинут, слова автора, выросшие из этюда, станут словами студента, вой­дут в кровь и плоть его самочувствия, станут частью его опыта чувств.

В живом учебном процессе этюд и пересказ басни должны всегда следовать один за другим — тотчас! В изложении условно назовем пересказ этюда по басне вторым этапом упражнения. Те­перь проясним требования, которые к нему предъявляем, и цели, которые мы преследуем в нем. Для этого рассмотрим работу над этюдом «Головотяпство».

— Последние два года в школе я был комсоргом класса. Сто­ило мне пропустить школу, разумеется по болезни, общественная жизнь класса менялась неузнаваемо. Наша староста начинала «действовать». При мне она сдерживала свой начальственный энтузиазм. Читая басню «Осел и Мужик», я вдруг вспомнил о днях, когда был ответственным, «руководящим» лицом, и мне показалось, что Крылов написал басню, имея в виду похожую ситуацию,— мотивирует студент выбор басни и «кальки» к ней.

Это мы обязательно делаем, чтобы приучить к ответственности за выбор. В искусстве повод к высказыванию решает многое.

После показа мы просим одного из студентов — зрителя пере­сказать то, что он увидел. Первоисточника (басни) он не знает, участие в работе над этюдом не принимал. Значит, и пересказ его будет соответствовать тому, что он увидел,— будет лишен всякой предвзятости. Нам это нужно для того, чтобы возникла достовер­ная оценка этюда.

Вот что увидел и понял студент, наблюдая за этюдом.

— К руководителю какой-то конторы без конца один за дру­гим входят посетители решать свои вопросы. И явно отвлекают его от дела, которое требует сосредоточенности. Он вызывает какую-то женщину и поручает ей подежурить в приемной, так как его секретарша заболела, просит никого к нему не пускать. Жен­щина соглашается.

Свою работу она выполняет добросовестно. Звонит телефон— она не соединяет абонента с начальником. Как бы ее настойчиво ни просили, никого из посетителей в кабинет не допускает.

Вскоре директор вышел в приемную узнать, как новоявленный секретарь справляется с обязанностями.

Не без гордости она сообщает о том, что приходили главный инженер, председатель завкома и что она их не пустила в кабинет.

Директор в отчаянии — как раз эти-то люди были ему необхо­димы. Учинив разнос, он отказывается от ее услуг.

Пересказ виденного сделан верно. Теперь обратимся к басне. Читая, попробуем мысленно сопоставить басню с ситуацией этю­да. Обнаружить неточность и ошибки в построении этюда нетруд­но, так как подобный опыт читатель уже имеет.

ОСЕЛ И МУЖИК

Мужик на лето в огород Наняв Осла, приставил Ворон и воробьев гонять нахальный род. Осел был самых честных правил: Ни с хищностью, ни с кражей незнаком: Не поживился он хозяйским ни листком, И птицам, грех сказать, чтобы давал потачку;

 Но Мужику барыш был с огорода плох.

Осел, гоняя птиц, со всех ослиных ног,

По всем грядам и вдоль и поперек,

Такую поднял скачку,

Что в огороде все примял и притоптал.

Увидя тут, что труд его пропал,

Крестьянин на спине ослиной

Убыток выместил дубиной.

 «И ништо!» все кричат: «скотине поделом!

С его ль умом

За это дело браться?»

А я скажу, не с тем, чтоб за Осла вступаться;

Он, точно, виноват (с ним сделан и расчет),

Но, кажется, не прав и тот,

Кто поручил Ослу стеречь свой огород.

В целом работа над басней идет в верном направлении. Подоб­ная ситуация в жизни вполне возможна. Не случайно автор этюда нашел нечто схожее в своем школьном опыте.

Однако этюд, что, наверное, заметил и читатель, не во всем верно передает ситуацию басни. Наша цель состоит в том, чтобы добиться полного «совпадения» басни с этюдом. Пока что рисунок этюда не во всем повторяет первоисточник. Пересказ этюда по басне своими словами, как это делал студент-зритель, был еще приблизительным, так как ряд фактов в этюде не отражен или истолкован ошибочно, т. е. слова басни не заполняются соответст­вующими картинками, т. е. фактами этюда. По условиям нашего упражнения, пока этого не произошло, работа над этюдом продол­жается.

В этюде по басне «Осел и Мужик» есть искажения, пропуски и лишнее. В басне нет ни слова о том, что мужик работал, а ему мешали, отвлекали его. Все это могло иметь место в преджизни, в предыстории басни, где мужик, возделывая поле, боролся с на­шествием ворон и воробьев. Басня же начинается с того, что «Мужик на лето в огород, наняв Осла, приставил ворон и воробьев гонять нахальный род». Следовательно, и в этюде эпизод, как мужик работал, не нужен. Далее в басне мужик приставил осла к огороду, для того чтобы гонять ворон и воробьев нахальный род, а не всех без разбору. Очевидно, ослу были даны какие-то реко­мендации относительно его обязанностей.

Наш начальник никаких инструкций на этот счет женщине, за­менившей секретаршу, не дал. Данный факт пропущен в этюде. Еще — осел «ни с хищностью, ни с кражей незнаком: не пожи­вился он хозяйским ни листком», и это не учтено. А что-то в этюде должно было бы быть, чтобы мы имели право сказать об этом словами басни.

Мы должны быть живыми свидетелями того, как женщина удерживает себя от соблазнов, которые сулит ей «хозяйский ого­род». Пусть это были бы хотя бы фрукты, конфеты, стоящие в приемной, или какие-либо особые документы, способные вызвать ее любопытство. В общем, любая корысть.

Женщина, польщенная оказанным доверием, как следует из этюда, была добросовестна и непреклонна в одном — никого к на­чальнику не допускала. Это верно! Но в басне есть и такое обстоя­тельство— осел в огороде «все примял и притоптал».

В этюде эта «деятельность» женщины обозначена, между тем она должна была не только охранять покой начальника, но и ус­петь что-то «примять и притоптать», в чем-то испортить дело. К примеру, кому-то дать ложную" информацию, отправить транс­порт не туда, куда нужно,— мало ли каких дел могут натворить старательные невежды, одержимые слепой служебной прытью?

Наконец, еще один очень существенный факт, выпавший из этюда, без которого и мораль басни, и позиция автора не может прозвучать полноценно.

В басне сказано, что рее вокруг кричат: «скотине поделом! С его ль умом за дело браться?» — т. е. все считают виноватым осла. В этюде поддержки «общественности» наш начальник не получил.

Никакая «влюбленность» в начальника (если он даже того заслуживает), никакая формальная дисциплина, усердие, холуйство, старательность не могут заменить человеку знаний существа дела, умения работать, умения самостоятельно принимать решения. А как часто «ослы» по ограниченности назначающих «мнут и топчут все вдоль и поперек».

Как видим, объем этюда и его содержание еще далеки от бо­гатства обстоятельств басни и глубины смысла.

Следует «укрупнить» обстоятельства выбранной ситуации. Де­ло начальника должно стать общественно значимым. «Огород» должен быть серьезным учреждением. Ущерб от «растоптанных грядок» должен быть велик.

Это в этюде не раскрыто. Впрочем, подобные вопросы были не разработаны до конца и во всех предыдущих примерах. Хотя в каждом из них был свой нравственный и гражданский смысл.

Содержательность! Показанные истории не поднимали важные проблемы. Мы должны учить студентов и в этой работе подни­маться до уровня общественно значимых вопросов, не позволять в этюдах по басням ограничиваться бытовой, будничной ситуаци­ей; житейскими оценками. Тем более что басня всегда дает осно­вание задуматься над серьезным и поднять вопросы не только нрав­ственного, но и большого общественно-социального звучания.

Но вернемся к басне «Осел и Мужик». Автору этюда по басне и остальным участникам для завершения работы надо было учесть, как минимум, две рекомендации: заполнить в этюде все факты сообразно обстоятельствам басни и углубить, обострить их, так как масштабы фактов определят глубину содержания как басни, так и этюда.

После доработки этюда на основе наших замечаний он был вер­но сыгран.

Этюд начинался с того, что директор одной крупной новострой­ки входил к себе в приемную с очень миловидной женщиной. Она — сотрудница конструкторского бюро (в первом варианте этюда это была «вообще» контора, а женщина, заменявшая секре­таршу, была уборщицей).

Из диалога директора и молодого инженера становилось ясно, что ей поручается на время болезни заменить секретаршу. Сегод­ня, так как директор должен готовиться к отчету в связи с пред­стоящей поездкой на совещание в Москву, он просит к нему не пускать «ворон и воробьев».

В двух словах было объяснено, где что лежит; в этой папке важные документы, в том ящике письменного стола проект прика­за о премии, в другом текущие дела. Соблазн все посмотреть ве­лик, но факир на час удерживает себя. Рабочий день начался!

Звонки, визиты, вопросы — словом, успевай поворачиваться!

«Воронам и воробьям» пощады нет! Дела идут «вдоль и попе­рек». Быстро, решительно, современно!

Вскоре начальник вышел узнать — как справляется с новыми обязанностями его протеже.

Их первый диалог был «приятен во всех отношениях». С такой же интонации начинается и второй.

Женщина готовит начальнику кофе и одновременно рапортует о своих «подвигах». Он взбешен. «Секретарше» грозит не только выговор. Ряд дел уже исправить практически невозможно. Удалив женщину, начальник вызывает к себе помощников, начальника транспортного отдела и начальника КБ. Все возмущены тупостью «секретаря».

Общая картина этюда даже в этом беглом пересказе более цельная и содержательная. Совпадение басни с этюдом по основным параметрам очевидно.

Пересказать басню своими словами, опираясь на киноленту ви­дений данного этюда, теперь возможно. И уж когда прозвучат сло­ва басни: «Осел был самых честных правил», мы представим яр­кую картину, как ретиво, с энтузиазмом и даже пафосом выслужи­валась польщенная доверием высокого начальства «самая миловидная женщина из конструкторского бюро». На этом рубеже мы вступаем в самый существенный этап работы, которая составляет конечную цель упражнения — произнесение авторского слова, наполненного картинами реально прожитых фактов.

Но и этот заключительный этап имеет свою последовательность.

Прежде всего, мы предлагаем студентам — участникам этюда рассказать свою линию поведения. Исполнительница роли «миловидного инженера» рассказала о себе следующее:

«Вчера я поздно легла спать и утром пришла на работу не как обычно за десять минут, а чуть позже. После таких «вечеров» пер­вую половину дня я чувствую себя несколько разбитой. Я медленно шла по коридору и вдруг слышу: «Галя, пройдемте ко мне!» Для меня это не было неожиданностью. Я давно замечала, что Евгений Михайлович на меня поглядывает. Не скрою, он мне тоже нравил­ся. Секретарши в кабинете не было. Я насторожилась и- в нереши­тельности остановилась у двери, хотя понимала, что опасаться мне нечего. За Евгением Михайловичем, как мне было известно, не числилось ничего «такого».

Он очень вежливо предложил мне сесть и сказал: «Галя, у меня к вам нижайшая просьба. Лариса Матвеевна заболела, а у меня срочная работа — доклад. Завтра лететь в Москву. Я хотел про­сить вас сегодня заменить ее!» — «Смогу ли?» — спросила я не пото­му, что боялась не справиться (что тут хитрого?), а просто из де­ликатности.

«Дело немудреное»,— ответил Евгений Михайлович и подозвал меня к столу.

«Вот это внутренний телефон, прямо к высокому начальству. Это обычный — городской. В этой папке дела, связанные с исполкомом, в этой наши — внутренние — заводские. Пользуйтесь для справок и ответов соответственно.

Позвонят со станции — вот эти номера вагонов послать к нам на завод, а вот эти разгрузить и порожняк отправить в город Минск. Если придет Р. М., скажите, что его командировка отме­няется, а П. С. пусть немедленно вылетает. Документы на них за­полните по этому образцу. Меня ни с кем не соединяйте». И ушел к себе. Вскоре пришел П. Ш.— из социологической группы. Просил встречи с Евгением Михайловичем. Я отказала. Он стал настаи­вать.

Они (социологи) вообще замучили нас своими анкетами, я не считаю, это серьезным делом и ответила, может быть, грубо: «Ва­ши анкеты могут подождать». Товарищ расстроился, буркнул что-то об авторитете начальника и общественном мнении. Ушел, хлоп­нув дверью. Я, конечно, погорячилась! Зазвонил внутренний. Ка­кое-то начальство! Просили сообщить номер приказа по решению от 25 марта. Мысли мои были еще заняты историей с социологом, я открыла не ту папку и назвала один из попавшихся номеров приказов от 25 марта. Пришел главный инженер. Ну, этого ни за что не пущу. Он в прошлом квартале (это я знаю хорошо) срезал мне премиальные. Мне девочки рассказали. Он терпеть не может, когда женщины носят брючный костюм.

Позвонили со станции. Я сказала, куда что отправить. Делала все это механически, так как ужасно злилась на себя из-за исто­рии с главным. Он и теперь срежет мне премию. Не подумала! Потом пришел Р. М.— выписала ему командировку! Пока запол­няла документы, он все время иронически на меня поглядывал, а уходя спросил: «Галочка, вы теперь навсегда здесь?» Я со зло­стью отрезала: «Навсегда!» Он в ответ: «Интересно!» — и тихо так закрыл дверь. Сейчас же, наверно, понесет на хвосте! И чего я на него налетела! Он 8 Марта мне шоколад подарил, танцевал со мной. Веселый! Ему хорошо, через час в Ленинград летит. Из ис­полкома звонили, спрашивали, будет ли директор у них на сове­щании в 14.00. Сказала — не будет: в Москву завтра улетает. Они просили передать, что тогда совещание отменяют.

Потом из стройтреста звонок — будет ли начальник на приеме двух новых жилых домов в 17.00. «Да он же улетает в Москву! Не будет». Они: «Как так? Мы уже неделю ждем!» — «Еще неделю подождете!» Они стали что-то доказывать, кричать. Я повесила трубку. Потом уж поняла, что зря! Опять погорячилась.

Включила радио. Все-таки веселей. Вышел начальник из ка­бинета.

«Галочка, радио мне сейчас мешает! Сделайте, пожалуйста, ти­ше!» Я совсем выключила. Он с нежностью спросил, как дела, кто приходил, кто звонил? Присел. Закурил. Уходить не хочет. Я стала все по порядку рассказывать. Про социолога все подробно. Слушал с интересом. Только вставил: «Ну, про анкеты вы зря так резко!» А когда узнал, что главный инженер приходил с годовым отчетом, помрачнел. Стал ему сразу звонить, а тот уже куда-то уехал и бу­дет только в конце дня.

«Как же вы так не сообразили — ведь годовой мне необходим в Москву, без этого доклада нет!» Ну, я извинилась, конечно!.. А дальше! Выяснилось, что я все перепутала! Вагоны отправила не туда. В Ленинград улетел не тот, кто должен был! Сорвала важное совещание в исполкоме, где он собирался быть к двум ча­сам! И на сдачу жилых объектов намеревался поехать!

Как он кричал, возмущался, разволновался невообразимо! Даже воду стал пить. Я извинялась. И так и этак оправдывалась. Ничего не помогло! И слушать не стал.

«Идите,— говорит,— ради бога, к своему пульману и не отходи­те от него никуда ни на шаг». Ну, я и ушла, еле сдерживая слезы».

Рассказ студентки значительно расширил общую картину этю­да, раскрыл целый ряд мотивов ее поведения.

Серьезная работа по углублению предлагаемых обстоятельств идет верно, естественно стремление выстроить поведение так, чтобы поступки, действия осла из басни соответствовали этюдному ва­рианту «не давать потачки» птицам, «гонять их со всех ослиных ног» и «вдоль и поперек, примять и притоптать».

Этюд, как мы имели случай убедиться, неизмеримо подробней материала басни. И это «разбухание» необходимо, иначе мы не напитаем слова автора, не раскроем всего того, что стоит за ними.

Но, играя этюд, студентка допустила две характерные ошибки, и мы воспользуемся случаем обратить на них внимание.

В обычных этюдах студенты сами авторы логики и обстоя­тельств, в наблюдении они уже ограничены авторством самой жиз­ни. В этюде же по басне студенты поставлены перед необходимо­стью следовать за точной логикой поступков, предложенных усло­виями басни. Они обязаны соблюдать порядок фактов, все переломы, изгибы в действии, данные автором, уважение воли и власти которого — главный долг актерского вторичного автор­ства.

Верность автору для учеников на этом этапе представляет оп­ределенную трудность. Им приходится тратить немало усилий на то, чтобы освоить порядок, логику автора.

Студентка была не тверда именно в логике поведения и в после­довательности фактов самой истории. Ее энергия в этюде уходила на то, чтобы не сбиться с авторского пути, заказанных им обстоя­тельств. Таким образом, сознание было занято тем, чтобы не нару­шить фактологии басни — быть самых честных правил, не пожи­виться хозяйским, не давать потачку птицам, гонять их со всех ослиных ног, затем пуститься по всем грядам и примять и притоп­тать все вдоль и поперек.

Занявшись только логикой и порядком фактов, она совершала грубую ошибку — в сиюминутном общении с людьми. Рабски повто­ряла заученное, не учитывала, что сегодня партнер что-то делает не так, как вчера на репетиции, что он выглядит по-другому, гово­рит не так, да и мысль его звучит по-другому.

В результате она потеряла свежесть оценок, а следовательно, и пристроек, т. е. фактически заучила «роль», импровизационно ею найденную в репетициях.

Мы с первого урока требуем (повторяя, к примеру, «машинку», «зверинец», «бисер») каждый раз делать одно и то же упражнение с учетом сегодняшнего самочувствия, сегодняшних, всегда в чем-то новых обстоятельств. Следовательно, чтобы все делать «как в первый раз», студенту нужно так овладеть логикой и последова­тельностью, предложенной автором, чтобы она, как таблица умно­жения, была бы надежно освоена, «накатана». Тогда, «освободив» сознание от заботы об авторской логике, студент может легко и сво­бодно, по-живому вести себя, играя этюд сегодня и завтра, повто­ряя его каждый раз в твердом рисунке, но и каждый раз свежо. Это возможно, если логика автора стала логикой исполнителя, т. е. «чужое стало своим».

По той же причине студентка потеряла действенную цель в этюде. Поступки ее часто были случайны, не подчинены главному, шли по порядку фактов и слов.

Если бы ее целью было, скажем, воспользовавшись ситуацией, сделать решительный шаг к сближению с начальником или заслу­жить его благодарность, то каждый ее поступок и каждое слово были бы направлены на реализацию этой цели, и все ее поведение и текст стали бы действенными, т. е. целеустремленными. И нако­нец, что самое главное, тогда бы ее пересказ басни после сыгран­ного этюда имел бы адрес, т. е. направление энергии. Она же «вооб­ще», нейтрально пересказывала случай из жизни.

В пересказе поэтому звучала интонация виновности, жалости. Интонация всегда вторична, она — производное от сквозного инте­реса действующего лица. Как пересказ любой истории, случившей­ся с нами в жизни, обычно имеет определенную цель, так и пере­сказ прожитого этюда должен быть целенаправленным.

Если бы студентка решила, допустим, 1) что она пересказывает эту историю своей подруге, осуждая свое поведение; или 2) напро­тив, пытается вскрыть ошибки, чтобы удостовериться в своей пра­воте, выгородить, оправдать себя и тем самым заполучить союз­ника,— то пересказ был бы активным, позиционным.

Первая позиция возможна, но вторая нам представляется жиз­ненно более правдивой, так как чаще всего люди склонны считать себя правыми.

Поставив себе целью защититься, значит, во всем обвинить «самую милую женщину из КБ», призвать под свои знамена обще­ственность,— студент — начальник- так пересказал этот же этюд:

«Приехав на работу, я уже на проходной узнал — звонила моя секретарша и просила передать, что заболела. Дел на сегодня много, и без ее помощи просто не обойтись. Как выйти из положе­ния? Вдруг я увидел Г. А. Она медленно шла по коридору. «Вот,—решил я,— на ловца и зверь бежит. Ее и попрошу. Женщина она, как принято говорить, «приятная во всех отношениях». Действи­тельно, недурна. Я слышал от Р. М., что она сообразительный и доб­росовестный работник. Пригласил ее в кабинет. Изложив суть просьбы и существо ее обязанностей, я ушел к себе готовиться к докладу. Утром ко мне должен прийти главный с отчетом, а в 14.00 надо быть в исполкоме. С головой погрузился в состав­ление тезисов. Вскоре радио отвлекло меня. Я вышел в приемную. Как говорят, «что ж он увидел, возвратясь?». Такого уровня глупо­сти я просто не ожидал! Из рассказа Г. А. вам известны послед­ствия ее решительной деятельности. За такой короткий срок суметь столько «сделать»! Непостижимо! Я, естественно, пригласил к себе своих помощников, начальника КБ, изложил им суть случившего­ся. Как и следовало ожидать, встретил их поддержку».

Этот пересказ более точен и почти полностью соответствует требованиям.

Важно подчеркнуть, что студент — начальник имел как в этюде, так и в пересказе осознанную цель. Он делал все, чтобы вину за все случившееся свалить на жертву — инженера конструкторского бюро. В его интерпретации он несомненно прав и справедлив.

Но в поведении начальника тоже были ошибки, на которые следует указать, так как и они типичные на учебной площадке в этот период.

То, что студентка Г. А. имела смутное представление о вагонах, командировках, совещаниях, приказах и т. д., можно объяснить ситуацией, но то, что сам начальник об этих делах имел приблизи­тельное представление — непростительно. Это привело в этюде к пустой болтовне, к переживаниям «вообще». Ошибка тревож­ная.

Без подробных и конкретных знаний разнос, который он уст­роил секретарю, не основателен. Он играл строгость вообще, кипя­тился вообще, хотел быть вообще гневным. И если слова переска­за по поводу этюда он имел право произносить, так как факты, о которых он говорил, в этюде действительно имели место, то в самом этюде слова не рождались и звучали нарочно, как чужие.,

Произошел другой перекос. В отличие от исполнительницы сек­ретаря студент, играющий начальника, твердо и свободно владел авторской логикой. Она его не связывала, и он решил удовлетво­риться этим, не проделав другой работы по изучению и офантазированию обстоятельств жизни данного человека, предыстории, которые в этюде не звучат, но которые необходимы, чтобы слова заполнялись видениями, при этом конкретными и выпуклыми.

Поэтому в главной части этюда он был приблизителен и в сло­вах, и в общении с партнером.

На этих ошибках мы задержались потому, что как бы ни усло­жнялось то или иное упражнение, какие бы более тонкие задачи ни возникали перед студентами, мы должны быть бдительны и непрерывно требовательны к главному — к актерской грамоте, освое­нию которой был посвящен первый семестр. Студенты склонны забывать основы в стремлении ярче играть и эффектнее решить новую учебную задачу.

Основы первого семестра должны пронизывать учебный тренинг всех лет обучения.

Однако вернемся к разбору басни. Для нас — смотрящих (а мы стремились, чтобы читатель тоже «увидел» этюд) очевидно, что и осел, и мужик неправы.

Неправота женщины в том, что она смело, взялась за дело, ко­торое не знает, его вина в том, что выбор был сделан поспешно, по неделовой симпатии.

Мы вправе эту же историю рассмотреть с точки зрения ее объективного свидетеля, своего рода судьи. Тогда она прозвучит так:

Директор какого-то крупного предприятия обратился с прось­бой к молодому инженеру — женщине заменить заболевшую секре­таршу. Она любезно согласилась и выполняла чужие, незнакомые обязанности, рьяно, не вникая в суть дела и возможные последст­вия своего энтузиазма.

Вскоре начальник убедился, что она, оказывая «любезную» услугу, нанесла серьезный ущерб делу. По этому поводу можно сказать только одно: конечно, старательный дурак опаснее врага, но кто же доверяет серьезное дело по странным мотивам неквали­фицированному, да еще и неумному человеку?

Это уже пересказ, который мог бы сделать автор басни. Сейчас мы это сделали за студентов, но они все без исключения, после того как работа над этюдом по басне завершена, должны уметь про­честь басню с авторской позиции, имея в виду сыгранный этюд, т. е. прочесть, заполняя авторский текст прожитыми картинами.

Этюд по басне помог понять и почувствовать необходимость наполнения слова прожитым, накопленным опытом и подсказал путь этого процесса.

В этюдах по басне учащиеся продолжают тренинг на чувство события, целесообразность и действенность поведения. Но нас ин­тересует специфическая направленность этого упражнения — вос­питание навыка к словодействию, поэтому оно имеет еще очень важное продолжение. Слово, наполненное яркими видениями «ки­ноленты», пережитым опытом, еще не действенно. Слово становит­ся действием, если оно подчинено цели, активно направлено. Поэтому теперь, рассказывая басню, «прокручивая» на своем «киноэкране» пережитый «фильм-этюд», студенты должны автор­ский текст подчинить определенной цели, т. е. действовать словом. Упражнение продолжается.

Мы просим исполнительницу «секретаря» прочесть басню с тем, чтобы выгородить, оправдать себя. При этом текст басни должен быть неприкосновенным. В нем нельзя изменить ни слова. Все на­мерения, стремления, оттенки необходимо вместить в авторский текст, но цель прочтения, естественно, трансформирует актер — истолкователь автора) басню, как это случается с одним и тем же фактом, который по-разному оценивается разными людьми.

«Мужик на лето в огород...» — начала студентка, как-то особен­но подчеркнув слово «мужик». Она хотела этим сказать, что началь­ник, как и все мужчины, не бескорыстен. При этом она имела в виду своего партнера, парня видного и обходительного с женщи­нами.

«Наняв Осла, приставил

Ворон и воробьев гонять нахальный род».

Это прозвучало особенно невинно. Слово «осел» вдруг получило кокетливую окраску, и даже оттенок гордости — дескать, знал, ко­го нанимать. Тем более ворон и воробьев гонять занятие пустяшное.

«Осел был самых честных правил...» — тут голос студентки ок­реп. Слова звучали явной похвалой. Ведь она в КБ «самая милая женщина». Недаром на нее заглядываются мужчины.

«Ни с хищностью, ни с кражей незнаком:

Не поживился он хозяйским ни листком,

И птицам, грех сказать, чтобы давал потачку».

Хвастовство разрасталось. Гордое бахвальство окрасилось дело­вым тоном. О птицах студентка говорила с каким-то упреком— надоедливы и бесцеремонны. Она вспоминала посетителей прием­ной начальника... «Грех сказать» звучало, как — «не стыдно ли меня в чем-то винить?».

«Но Мужику барыш был с огорода плох.

Осел, гоняя птиц, со всех ослиных ног,

По всем грядам и вдоль и поперек,

Такую поднял скачку,

Что в огороде все примял и притоптал».

Голос рассказчицы несколько сник. Она недоумевала, почему старательность осла оценивается как преступление. Она сделала все, что могла. В голосе послышались слезы — может быть, я в чем-то виновата... Но, видит бог, я старалась.

«Увидя тут, что труд его пропал,

Крестьянин на спине ослиной

Убыток выместил дубиной».

Студентка вытерла слезу. Она оскорблена. Ведь я женщина, и так на меня кричать. В голосе звучит обвинение в хамстве и даже угроза — я буду жаловаться. Слово «дубина» было подчеркнуто — слыхано ль такое!

«И ништо!» все кричат: «скотине поделом!

С его ль умом

За это дело браться?»

Теперь уже «жертва» обращается к тем, кто ее понимает, преж­де всего к девушкам. Не мы ли страдаем от их глупости. Мужланы! Подхалимы. Конечно, они не возразят начальству «С его ль умом!» — сами больно умные.

 «А я скажу, не с тем, чтоб за Осла вступаться;

Он, точно, виноват (с ним сделан и расчет),

Но, кажется, не прав и тот,

Кто поручил ослу стеречь свой огород».

Рассказчица заговорила быстрее. Явно почувствовала, что ей удалось оправдаться. Про осла говорила мимоходом — он виноват и раскаивается. Даже грустная улыбка мелькнула — может быть, не все еще потеряно.

Последние слова прозвучали лукаво: «и тооот»,— протянула студентка,— «кто поручил»,— продолжала она примирительно: зачем ссориться с симпатизирующим руководителем — «Ослу сте­речь свой огород»,— закончила она невинно и даже озорно. Что с меня взять — я все-таки женщина. И в последний раз подняла на своего партнера чистые глаза — судите, но я не виновата и не сержусь уже на вас. Упражнение закончилось. Студентка реализо­вала цель. Басня прозвучала действенно, и что самое важное, все авторские слова были необходимы, звучали как свои. Состоялась «авторизация авторизированного».

Чтобы упражнение прозвучало более убедительно, дадим слово студенту — начальнику, который должен всю вину за случившееся переложить на секретаря.

«Мужик на лето в огород

Наняв Осла, приставил

Ворон и воробьев гонять нахальный род».

Слова прозвучали как раскаянье: «Черт меня надоумил.

Как я мог нанять осла!» Слово «осел» подчеркнуто.

«Осел был самых честных правил».

Иронии не было конца. «Трудно сдержаться, но я человек ин­теллигентный и буду говорить о женщине вежливо, а потому ино­сказательно. Справедливости ради скажу:

«Ни с хищностью, ни с кражей незнаком:

Не поживился он хозяйским ни листком».

Но что толку от этих добродетелей, если... И тут зазвучала злая ирония:

«И птицам, грех сказать, чтобы давал потачку». Студент замол­чал. Он вспомнил все, что натворила его пассия. Он даже за голо­ву схватился.

«Но Мужику барыш был с огорода плох»,— сказал он со вздо­хом. Слово «доход» прозвучало скорее как невозместимый убы­ток— трудно представить последствия.

«Осел, гоняя птиц, со всех ослиных ног,

По всем грядам и вдоль и поперек,

Такую поднял скачку»,—

голос стал звучать гневно, но с болью. Студент даже покачивал -головой:

«Что в огороде все примял и притоптал».

Он развел руками — «Не знаю, что и делать». Фраза прозвучала как на панихиде. Конец! Всему конец...

«Увидя тут, что труд его пропал,

Крестьянин на спине ослиной

Убыток выместил дубиной»,—

сказал начальник с чувством правоты, так как только этим спосо­бом мог наказать виновника. Хотя слово «дубина» прозвучало мягко, дескать, ничего страшного. Я строг, но не жесток.

«И ништо!» все кричат: «скотине поделом!

С его ль умом

За это дело браться?»

Меня поддержали все! — звучало в этой фразе. Я справедлив!

«А я скажу, не с тем, чтоб за Осла вступаться;

Он, точно, виноват (с ним сделан и расчет)...»

Вдруг наступательность угасла, студент поник головой, и по­висла томительная пауза. Начальник явно решал, как ему посту­пить— переть на рожон или покаяться... Мы тоже ждали. Класс насторожился.

«Но, кажется, не прав и тот,

Кто поручил Ослу стеречь свой огород».

Студент поступил неожиданно. Слова прозвучали как мужест­венное признание ошибок. Это и демократично, и современно. «Ис­тория поучительная»,— слышалось в позиции «руководителя». «На­до делать выводы на будущее». Класс в восторге. Студент свалил вину на другого, но сделал это не зло, не мелочно, а как и подобает масштабному руководителю.

Можно еще продолжить упражнение, предложив прочесть бас­ню другому участнику этюда, скажем, «социологу» или главному инженеру, которого унизила новоявленная хозяйка приемной начальника. Варианты бесконечны. Важно уловить суть трениро­вочной задачи, и тогда можно найти новые ракурсы упражнения. Допустим, можно было бы устроить суд общественности над не­радивым начальником серьезного учреждения. Или обсуждение случившегося в среде подруг пострадавшей.

Будет меняться обстановка, будут возникать разнообразные действенные задачи читающих басню, но каждый раз мы будем убеждаться в том, что упражнение «басня» — сильный тренинг, пролагающий путь к автору, к роли, а на данном этапе обучения — к отрывку из современной прозы.

Очень часто задают вопрос: «Почему в этом упражнении обя­зательно читать басню наизусть? Приходится заучивать ее, так как не разрешается читать по книге. Ведь можно ограничиться пересказом, близким к автору?»

Во-первых, в процессе (верном процессе работы над этюдом) текст басни легко и органично входит в сознание ученика. При этом через опыт личного чувства, что особенно ценно в работе над словом и вообще в творческом подходе к роли. Во-вторых, упраж­нение басня тренирует не «вообще»-словесное действие (это мож­но было бы делать на отдельных фразах авторских или своих), а способность действовать от себя словом, мучительно и взыскательно найденным автором. Это умение подводит нас к будущей работе над ролью.

*«...Дело в том, что, если б я не отнял у вас книги, вы бы от излишнего старания давно уже зазубрили бы текст слов и сде­лали бы это бессмысленно формально, прежде чем вникнуть в суть подтекста и пойти по его внутренней линии.*

*...И в будущем еще долго я не позволю вам заучивать чу­жие слова роли, еще не сделавшиеся вашими.*

*...И вы скоро поймете, когда сроднитесь с линией настоя­щих задач роли, что лучших средств для их выполнения, чем гениальные слова, написанные Шекспиром, вам не найти. Тогда вы схватитесь за них с увлечением, и они попадут к вам свежими, не затасканными, не потерявшими своего аромата после предыдущей подготовительной, черновой работы над ролью».*

*К. С. Станиславский*

ГЛАВА ЧЕТВЁРТАЯ

ОТРЫВОК

*...Из слов поэта я изъял их сущность, а она вновь выразилась в тех же словах поэта, которые стали моими собственными...*

*К. С. Станиславский*

*Наше искусство состоит в том, что актер чу­жое, данное ему автором, делает своим собст­венным.*

*Е. Б. Вахтангов*

Новый материал осваивается всегда неравномерно, и, как пра­вило, не все студенты враз и вовремя сдают то или иное задание. Поэтому работа по наблюдениям и басне продолжается.

Но отныне большую часть занятий мы отводим новому, завер­шающему второй семестр упражнению — работе над отрывком.

Именно она выносится на экзамен, и по ее результатам мы судим, насколько верно освоил студент элементы первого курса. Отрывок объединяет, обобщает их. Теперь студент должен на­учиться работать с авторским материалом — чужое сделать своим и научиться управлять более строго, чем в наблюдениях и басне, данными, заказанными автором, т. е. освоить подход к авторско­му тексту, научиться сближать его с собой, по существу подойти к главному в профессии — «авторизировать авторизованное».

Сказанное вовсе не исчерпывает всей работы над отрывком. В отрывке студент впервые подходит к вскрытию авторского ма­териала, к анализу логики действенных фактов, т. е. течения жиз­ни от события к событию. К этому мы готовили учащихся во всех упражнениях года. Теперь предстоит сделать первые самостоя­тельные шаги в освоении ^метода действенного анализа. Этот ме­тод впредь будет основным принципом всего учебного и репети­ционного процесса.

Приобретенное в упражнениях «наблюдения» и «басня» слу­жит базой в работе над отрывком, в которой, несмотря на все ее особенности, опыт, взятый из жизни (как в наблюдении и басне), непрерывно необходим в решении более сложных задач.

Только сближая, сплавляя свой опыт с авторским «заказом», можно органично и естественно осваивать новое упражнение.

Опыт упражнения «наблюдения» перейдет в работу над от­рывком. Работая над отрывком, мы сначала играем его как этюд, т. е. делаем набросок, черновик-предположение. Любой этюд — это всегда какое-то живое наблюдение. «Этюдом мы вспоминаем жизнь», проверяя верность поведения в той или иной ситуации, данной автором.-

После экзамена в конце первого семестра, на заключительном занятии в ряду заданий было предложено найти отрывок из современной художественной прозы. Выбор отрывка — дело не быстрое и не простое. Надо перечитать много произведений — вы­брать то, что взволновало и что близко душе будущих исполните­лей. Все это, разумеется, требует времени. Идет работа над на­блюдениями и. басней, а одновременно с этим идет мучительный выбор отрывка для предстоящей работы.

Прямой переход к драматургии сразу после наблюдения и бас­ни поставил бы учеников в условия, при которых им пришлось бы решать непосильные для них задачи.

Мы сознательно удерживаем учеников от театрального само­чувствия, от ощущения себя в театральном портале, так как, по­вторяем, мы учимся создавать жизнь по законам самой жизни, как бы за «четвертой» стеной.

Материал прозы в этом смысле опасности не таит.

Группа студентов, получившая «зачет» по наблюдению и бас­не, предъявляет первые шаги по отрывку. Первым пробам, есте­ственно, свойственны общие и характерные ошибки. Они начи­наются с неточного, неверного или случайного выбора материала для работы.

Мы рекомендовали выбирать отрывки из лучшей советской прозы, и студенты должны ясно понимать, почему мы это делаем. В хорошем литературном материале все поступки героев имеют точные мотивы, обстоятельства очерчены выразительно и подроб­но, язык героев богат и правдив, наконец, хорошая литература всегда поднимает значительные социальные и нравственные про­блемы.

Прежде всего студентов соблазняют рассказы — и коротко, и выразительно.

Работая над отрывком, исполнитель должен знать о своем ге­рое все: что с ним было до того случая, который заключен в сце­не, что стало после. Материал повести или романа дает этот жиз­ненный объем. Материал рассказа заставит студента многое домысливать, а он еще не умеет этого делать, не готов к такого рода работе. Поэтому мы отказываемся от рассказа, даже очень хорошего.

Итак, выбор должен быть из лучшей советской прозы, в кото­рой герои имели бы «роман жизни». И чем он подробней и богаче, буквально от рождения до смерти героя — тем лучше. Хорошо, если студенты выберут отрывок, близкий себе — как бы про себя, т. е. то, что найдет живой отклик в их душе и сознании, в их опы­те и, главное, чтобы им обязательно хотелось сыграть эту живо­трепещущую историю.

Из предъявленного пока мы одобрили отрывки из повести Б. Лавренева «Сорок первый», романа И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» и повести В. Быкова «Альпийская баллада». Остановимся на этих отрывках.

Учащиеся обычно так увлечены, так захвачены тем, что уже позволено играть что-то свое, так страстно и самозабвенно от­даются этому новому, что волей — или неволей обрывают взаимо­зависимость пройденного с новым. Их первые пробы по отрывкам явственно обнаруживают — связь с прошлым оборвалась.

Прежде чем ее восстановить, они должны понять, в чем эта связь заключается, как должен в отрывке проявить себя опыт ра­боты над наблюдениями и басней, что из этого опыта надо взять в отрывок.

Студенты озабочены вопросом — какой, какая, какие? Между тем усилия и внимание студентов в первую очередь должны быть направлены на решение вопроса о том, что происходит в отрывке, что делает тот или иной человек в данном событии, куда направ­ляется энергия действующих лиц?

Все ошибки пока можно свести к одной — большая часть сту­дентов, играя этюды по отрывкам, изображают чувства, качества веселья и грусти или стараются рассмешить зрителей.

Первые этюды по отрывку, как правило, грешат и отвлеченно­стью, литературностью. Учащиеся не дают себе труда вспомнить жизнь. Наверняка подобное тому, что они показывают в этюдах, пусть отдаленно, в их жизненном опыте было, а если не было с ними, то уж не раз они оказывались свидетелями похожих со­бытий. Это же наблюдение! Отрывок всегда есть не что иное, как серия наблюдений. В отрывке мы тоже должны вспоминать жизнь, пользуясь запасниками «эмоциональной памяти», нашего жизненного опыта.

Не избежали этой ошибки поначалу и исполнители этюда по «Сорок первому». А между тем, как выяснилось, они имели пре­красный жизненный материал из собственного опыта, внешне схожий с ситуацией отрывка.

Наш «поручик» позже вспоминал: «До девятого класса я про­водил лето в деревне. Как водится, мы часто играли в войну. Наша Семеновка всегда воевала с Лавишами. Войны были вся­кие: казаки-разбойники, фашисты и русские, но чаще всего — бе­лые и красные. Однажды меня «взяли» в плен красные. Для своих 14 или 15 лет я был довольно крупный, а «красные» оказались сплошной мошкарой.

Они завели меня в лес и крепко привязали к дереву. Рассчи­тывать на спасение на чужой территории я не мог, а привязали меня не понарошку, как было уговорено правилами, а по-настоя­щему. Как только они не насмехались надо мной: «очкарик», «бе­ляк гнусавый», «дурак безмозглый», «постоишь тут у дерева ночью, будешь помнить, как советы давать». Видно, я им крепко насолил, так как было известно, что у белых я нечто вроде штабного офицера, разрабатывающего тактику боя, и охота за мной шла серьезная.

«Красные» ушли воевать, а меня оставили на попечение девя­тилетнему Игорьку. Белено ему было сторожить до темноты, а по­том уйти, но меня на ночь оставить в лесу привязанным. Уж не знаю, шутили они или просто пугали, но я поверил.

Этот Игорек оказался жестоким. Он заставлял меня кричать: «Караул, спасите!» Я отказывался, и он принялся меня щекотать. Кому приятно! Я был унижен. Наконец, мой мучитель устал. Вы­тащив у меня из кармана лист бумаги, стал мастерить кораблик, но у него ничего не получалось.

Сначала я хорошенько поизмывался над его неумением, а по­том предложил развязать мне руки, с тем чтобы показать как делается корабль. Поколебавшись и взяв с меня клятву, что я не убегу,— он освободил мне руки. Я совершил побег... Этот случай мне показался очень похожим на ситуацию, в которой оказался поручик, то есть я, а положение моего маленького сторожа в сущ­ности напоминает Марюткины обстоятельства». Рассказ поучите-, лен по ряду причин. Прежде всего он почти точно повторяет обстоятельства повести до начала отрывка, который мы разби­раем. Это верная и живая «калька». Другое достоинство приве­денного примера в том, что, несмотря на отдаленность от нас по времени, история, оказывается, сравнительно легко поддается приближению к нам.

Живые отголоски времен революции слышны и в играх се­годняшних ребят. Кроме того, пример красноречиво подчеркивает то обстоятельство, что нужно в первую очередь анализировать не материал первоисточника, а нечто похожее из жизни, из нашего опыта. Проекция жизни на первоисточник легче поддается ос­мыслению.

Сумев в конце концов найти жизненную «кальку» для отрыв­ка, исполнители повторили на первых показах многие другие характерные ошибки.

В басне для выявления всех поворотов истории и изгибов в по­ведении студенты играли и сочиняли этюды свободно, независимо от текста первоисточника. Поэтому этюды по басне иногда стано­вились безмерно длинными. Отрывок, в отличие от этюда по бас­не, автором ограничен, ему даны определенные рамки, событий­ный предел. Надо эти рамки и пределы учитывать.

Исполнители «Сорок первого» в своей пробе легко, непрерыв­но и пространно говорили. Они вели диалоги без всякого учета границ материала. В конце концов можно было бы пережить многословие героев, если бы слова, которые они произносили, были подкреплены реальным опытом. Ведь басня, как упражне­ние, предлагалась для того, чтобы почувствовать необходимость слов, обосновать текст, т. е. чтобы слово наполнилось картинами, реально прожитыми фактами, чтобы словом действовать. За сло­вами басни у студентов вставал сыгранный этюд. А что было в этюде по отрывку из повести «Сорок первый»? Студент — Говоруха-Отрок говорил Марютке примерно следующее:

«Эх ты, Нинка! (Студентку звали Нина.) Чтобы сочинять сти­хи, надо учиться. Как построишь самолет или дирижабль, если не знаешь законов, по которым они строятся?» Кажется, верно — студент говорил не заученные авторские слова, а свои — таковы условия первого этапа зтюда. Но говорил он про это не потому, что необходимо сказать, а потому, что это написано у автора, только другими словами. Говоря о законах, без знания которых нельзя построить дирижабль или самолет, студент ничего реаль­ного, конкретного, осязаемого не имел в виду.

Конечно, мы допускаем, что вчерашний школьник об этих за­конах ничего не знает, не может знать, но, если бы он говорил о законах, без которых нельзя, скажем, сыграть этюд, мы бы, как и он сам, поверили бы его словам.

После замечаний и дополнительной работы отрывок из пове­сти Б. Лавренева был показан вторично. Но, прежде чем обра­титься к анализу и разбору второго этапа, нам необходимо по­знакомиться с самим отрывком.

Это отрывок, в котором, как сказано у автора, «завязывается первый разговор Марютки с поручиком...».

Через степь к своим, к красным пробирается чудом спасшийся в одном из боев с колчаковскими бандами отряд красноармейцев во главе с малиновым комиссаром Евсюковым.

Пленного колчаковского офицера Говоруху-Отрока поручено охранять одному из бойцов отряда — Марии Басовой. Отряд на ночь расположился в киргизском ауле. В одной из юрт Марютка и пленный поручик.

«Поручик сидел, прислонясь плечом к столбу юрты. Следил ультрамариновыми шариками за трудными потугами карандаша. Подался вперед всем корпусом и тихо спросил:

— Что пишешь?

Марютка покосилась на него из-под сбившейся рыжей пряди:

— Тебе какая суета?

— Может, письмо нужно написать? Ты продиктуй — я напишу, Марютка тихонько засмеялась.

— Ишь ты, проворяга! Это тебе, значит, руки развяжи, а ты меня по рылу, да в бега! Не на ту напал, сокол. А помочи твоей мне не требуемся. Не письмо пишу, а стих.

Ресницы поручика распахнулись веерами. Он отделился спи­ной от столба:

— Сти-и-х? Ты сти-ихи пишешь?

Марютка прервала карандашные судороги и залилась краской.

— Ты что взбутился? А? Ты думаешь, тебе только падекатры плясать, а я дура мужицкая? Не дурее тебя! Поручик развел локтями, кисти не двигались.

— Я тебя дурой и не считаю. Только удивляюсь. Разве сейчас время для стихов?

Марютка совсем отложила карандаш. Взбросилась, рассыпав по плечу ржавую бронзу.

— Чудак — поглядеть на тебя! По-твоему, стихи в пуховике писать надо? А ежели душа у меня кипит? Если вот мечтаю озна­чить, как мы, голодные, холодные, по пескам перли! Все выло­жить, чтоб у людей в грудях сперло. Я всю кровь в их вкладываю. Только народовать не хотят. Говорят — учиться надобно. А где же ты время возьмешь на ученье? От сердца пишу, с простоты!

Поручик медленно улыбнулся:

— А ты прочла бы! Очень любопытно. Я в стихах понимаю.

— Не поймешь ты. Кровь в тебе барская, склизкая. Тебе про цветочки да про бабу описать надо, а у меня все про бедный люд, про революцию,— печально проронила Марютка.

— Отчего же не понять? — ответил поручик.— Может быть, они для меня чужды содержанием, но понять человеку человека всегда можно...

— Ну, черт с тобой, прослушь! Только не смейся. Тебя, мо­жет, папенька до двадцати годов с гибернерами обучал, а я сама до всего дошла.

— Нет!.. Честное слово, не буду смеяться!

— Тогда слушь! Тут все прописано. Как мы с казаками би­лись, как в степу ушли.

Марютка кашлянула. Понизила голос до баса, рубила слова, свирепо вращая глазами:

Как казаки наступали, Царской свиты палачи, Мы встренули их пулям Красноармейцы молодцы. Очень много тех казаков. Нам пришлося отступать. Евсюков геройским махом Приказал сволочь прорвать. Мы их били с пулемета, Пропадать нам все одно, Полегла вся наша рота, Двадцатеро в степь ушло.

— А дальше никак не лезет, хоть ты тресни, рыбья холера, не знаю, как верблюдов вставить? — оборвала Марютка пересек­шимся голосом.

В тени были синие шарики поручика, только в белках влажно доцветал лиловатыми отсветами веселый шар мангала, когда, помолчав, он ответил:

— Да... Здорово! Много экспрессии, чувства. Понимаешь? Видно, что от души написано.— Тут все тело поручика сильно дернулось, и он, как будто икнув, спешно добавил: — Только не обижайся, но стихи очень плохие. Необработанные, неумелые.

Марютка грустно уронила листок на колени. Молча смотрела в потолок юрты. Пожала плечами.

— Я ж и говорю, что чувствительные. Плачет у меня все нут­ро, когда обсказываю про это. А что необделанные — это везде сказывают, точь-в-точь как ты. «Ваши стихи необработанные, пе­чатать нельзя». А как их обделать? Что в их за хитрость? Вот вы ентиллегент, может, знаете?— Марютка в волнении назвала по­ручика на «вы».

Поручик помолчал.

— Трудно ответить. Стихи, видишь ли,— искусство. А всякое искусство ученья требует, у него свои правила и законы. Вот, на­пример, если инженер не будет знать всех правил постройки моста, то он или совсем его не выстроит, или выстроит, но безо­бразный и негодный в работе.

— Так то ж мост. Для его арихметику надо произойти, разные там анженерные хитрости. А стихи у меня с люльки в середке закладены. Скажем, талант?

— Ну что ж? Талант и развивается ученьем. Инженер потому и инженер, а не доктор, что у него с рождения склонность к строи­тельству. А если он не будет учиться, ни черта из него не выйдет.

— Да?.. Вон ты какая оказия, рыбья холера! Ну вот, воевать кончим, обязательно в школу пойду, чтоб стихам выучили. Есть поди такие школы?

— Должно быть, есть,— ответил задумчиво поручик.

— Обязательно пойду. Заели они мою жизнь, стихи эти самые. Так и горит душа, чтоб натискали в книжке и подпись везде про­ставили: «Стих Марии Басовой».

Мангал погас. В темноте ворчал ветер, копаясь в войлоке юрты.

— Слышь ты, кадет,— сказала вдруг Марютка,— болят, чай, руки-то?

— Не очень! Онемели только!

— Вот что. Ты мне поклянись, что убечь не хочешь. Я тебя развяжу.

— А куда мне бежать? В пески? Чтобы шакалы задрали? Я себе не враг.

— Нет, ты поклянись. Говори за мной. Клянусь бедным пролетариятом, который за свои права, перед красноармейкой Ма­рией Басовой, что убечь не хочу.

Поручик повторил клятву.

Тугая петля чумбура расплелась, освободив затекшие кисти.

Поручик с наслаждением пошевелил пальцами.

— Ну, спи,— зевнула Марютка,— теперь, если убегнешь,— последний подлец будешь. Вот тебе кошма, накройся.

— Спасибо, я полушубком. Спокойной ночи, Мария...

— Филатовна,— с достоинством дополнила Марютка и нырну­ла под кошму».

На педагогическом столе лежит повесть Б. Лавренева. Без этого мы отрывок не смотрим, так как, наблюдая за работой сту­дентов, нам нужно сверять их поведение с первоисточником.

На учебной площадке исполнители готовят все необходимое для отрывка. Мы же в это время успеваем просмотреть еще раз текст отрывка. Обе стороны готовы.

Второй раз предъявляются итоги самостоятельной работы над отрывком. Внешняя картина отрывка заметно изменилась. Отры­вок по времени длился нормально. Некоторые его моменты зву­чали убедительно, в частности все, что касается стихов. Разговор вокруг них обрел некую материальность, стал конкретнее.

Студентке, играющей Марютку, плохо удаются всякого рода письменные работы, не говоря уже о стихах. Взяв в основу это обстоятельство из своего жизненного опыта, она в этюде на самом деле решила сочинить стихи, что ей не очень-то удавалось.

Студент—Говоруха долго беседовал о поэзии с товарищем с этого же курса, который пишет стихи, являясь своего рода кур­совым поэтом. Кроме того, он вспомнил недавнюю встречу с од­ним из лучших советских поэтов и то, как серьезно и глубоко он размышлял о поэтическом труде.

Студентка — Марютка осознала, почувствовала, как трудно писать стихи. Студент — Говоруха стал действительно в стихах кое-что понимать.

Исполнители познали предмет своего разговора, и сразу же слова, которые они произносили по этому поводу, наполнялись живыми представлениями. От этого и у нас возникло доверие к их беседе.

«О собаках интересно говорить, потому что их каждый сам видел, а про других животных все больше слышали или чита­ли»,— говорит маленький Януш Корчак в повести «Когда я снова стану маленьким».

Однако между материалом отрывка и сыгранным разница слишком очевидна. К студентам у нас масса вопросов:

Почему Говоруха-Отрок решает заговорить с Марюткой?

Зачем ему нужно, чтобы она прочитала стихи?

Почему она соглашается их читать?

Почему он заинтересованно рассуждает о стихах?

Почему Мартотка не слушает ответы на вопросы, которые она так яростно задает? . Где все это происходит?

Почему у Говорухи не находят отклика признания Марютки?

Что добивается каждый исполнитель?

Почему Марютка развязала руки Говорухе?

Наконец, самое главное, что произошло в отрывке? Какое со­бытие?

Но больше всего нам интересно знать, как ребята работали над отрывком, готовя его к показу.

«Мы прочитали отрывок,— говорят исполнители,— пересказали его, определили исходный факт, события в отрывке, несколько раз попробовали сыграть его, сверяя свои пробы с текстом, обнару­живая пропуски и ошибки. Все сделали, как нас учили! Сначала анализ умом, потом действием — пробой».

В общих чертах они верно рассказали последовательность и принцип работы над отрывком, и мы вправе предположить, что, зная и верно излагая теоретические установки, студенты еще не умеют пользоваться ими на практике.

Мы просим пересказать отрывок своими словами исполнителя роли Говорухи-Отрока. Он говорит: «Говоруха-Отрок устал, за­немели руки, ни сидеть, ни лежать неудобно, ему хочется свобо­ды, отдыха. Развязать его может только Марютка. Для того что­бы добиться этого, он и начинает разговор о стихах. То, что Говоруха устал, ему хочется отдохнуть, получить хотя бы физическую свободу, мы взяли за исходный факт...»

Мы вынуждены прервать рассказ студента по двум причинам.

Прежде всего любой пересказ должен вестись от первого ли­ца— это будет как-то сближать студента с материалом, обстоя­тельствами отрывка. Пересказ от третьего лица делается как бы глазами стороннего наблюдателя, только лишь свидетеля событий.

И еще. Пересказ надо вести от исходного факта, без которого данная история не состоялась бы. В определении исходного факта в этом отрывке студенты допустили ошибку.

В повести половина отряда Евсюкова, не вынеся трудностей перехода, погибла. Остальные идут, спотыкаясь, качаясь от ветра. Один идет прямо, спокойно — гвардии поручик Говоруха-Отрок. Вот их короткий диалог: «Подошел однажды к нему Евсюков, по­смотрел в ультрамариновые шарики, выдавил хриплым лаем:

— Черт тебя знает! Двужильный ты, что ли? Сам щуплый, а тянешь за двух. С чего это в тебе сила такая?

Повел губы поручик всегдашней усмешкой. Спокойно ответил:

— Не поймешь. Разница культур. У тебя тело подавляет дух, а у меня дух владеет телом. Могу приказать себе не страдать».

У нас нет оснований не доверять словам Говорухи-Отрока. Значит, исходный факт определен студентами неверно — уста­лость здесь ни при чем. Каков же он —исходный факт в данной сцене?

Студенты выдвигают ряд новых предположений.

— Говоруха понравился Марютке!

Но тогда бы она с самого начала вела себя с ним иначе.

— Может быть, то, что они впервые остались вдвоем!

Неверно. Ночевка не первая. И то, что сейчас они в юрте, что крыша над головой, вовсе не означает, что раньше они не остава­лись вдвоем — пусть даже под открытым небом.

— То, что Марютка пишет стихи!

Да, но Марютка писала их и раньше, до встречи с Говорухой-Отроком.

— Может быть, Марютка понравилась Говорухе?!

Это происходит, но в конце повести. До первого диалога автор ни словом не обмолвился, да и все поведение, поступки поручика ничем не выдают интереса, который вы предполагаете. Автор как раз дает основание предположить обратное. Когда Евсюков пору­чил охрану пленного офицера Марютке, поручик скосил глаза, дрогнул смехом и изысканно поклонился. «Польщен быть в плену у прекрасной амазонки». Все поведение поручика и его слова да­же говорят о том, что он с первой минуты относится к Марютке без симпатии.

— Может быть, он решил бежать и для этого усыпить бди­тельность охраны?

Из повести уже известно, что бежать в песках одному некуда, да еще без еды и верблюда. Поручик понимает бессмысленность

этой затеи.

Необходимо уточнить один момент в определении событий. «Решил бежать», «усыпить бдительность» — не событие, а дейст­вие поручика. При анализе подменять событие действием лица обычная ошибка. Будто бы обнаружить поведение — цепочку дей­ствий легче. Ответить на вопрос — что делает тот или иной участник события проще, но только при поверхностном обзоре текста.

Мы требуем сначала вскрыть происшествие, т. е. событие, а потом проанализировать поведение действующих лиц. Оно, ко­нечно, зависит от того, что произошло. Слова часто противоречат действительным намерениям, стремлениям, потребностям челове­ка и могут означать противоположное их прямому смыслу. Поэтому нельзя «цепляться» за слова, не вскрыв подтекста. «Что такое подтекст?.. Это не явная, но внутренне ощущаемая «жизнь чело­веческого духа» роли, которая непрерывно течет под словами текста, все время оправдывая и оживляя их. В подтексте заклю­чены многочисленные, разнообразные внутренние линии роли и пьесы... Это то, что заставляет нас произносить слова роли»,— писал К. С. Станиславский. В анализе отрывка вопрос — что я делаю? — вторичен.

Допустим, в сцене я говорю: «Здравствуйте, дорогая Антонина Васильевна!» Казалось бы, я приветствую близкую мне женщину и подчеркиваю свое расположение к ней. А если предположить, что вчера Антонина Васильевна нечестно, низко поступила по от­ношению ко мне и мне стало это известно, то эти же слова — «Здравствуйте, дорогая Антонина Васильевна!» — будут уже не приветствием, не выражением симпатии, а совсем другим, так как произошло «предательство» — про это знает и она.

Все наше поведение зависит от случившегося, и слова подчас приобретают обратное и даже причудливое значение. Этот пример подчеркивает первичность события, которое является причиной и источником слов и дальнейшего поведения действующих лиц. -

Вернемся к анализу исходного события отрывка из «Сорок первого».

— А может быть, все-таки встреча Марютки и Говорухи бу­дет исходным?

Встреча состоялась не сегодня и не сейчас. Важнее другое. По счастливой случайности поручик не убит, а арестован. Охранять его поручили 17-летней девчонке, такой же... «темной», как и все в отряде. Позорный для Говорухи арест — решающий факт, и со­гласитесь, что без него не было бы не только этой сцены, не было бы и всей повести, или она была бы другая и о другом. Он взят в плен своими врагами, от которых он ничего не слышит кроме: «белая моль», «заноза», «сукин сын», «гнида». Арест — исходный факт. Он случился не сегодня, но и сегодня, сейчас, именно этим живет поручик и его охрана.

Теперь снова даем слово студенту, так как мы перебили его нашими замечаниями, но зато договорились, что он будет вести пересказ от первого лица и с учетом исходного факта — позор­ный, унизительный арест.

«После того как меня арестовали,— продолжает студент,— я понял, что сейчас никакого шанса на спасение нет. Я вынужден пока смириться с этим, дождаться более благоприятных обстоя­тельств, когда мы окажемся вблизи мест, откуда побег будет воз­можен. Пока же надо незаметно готовиться к этому. Первое пре­пятствие— мой странный стражник. Девица суровая. В прошлую ночь она крепко связала меня шерстяным верблюжьим чумбуром по рукам и ногам, обвила чумбур вокруг пояса, а конец закрепила у себя на руке. Если так будет продолжаться, то даже при удачно сложившейся ситуации мне не убежать. Надо найти способ смяг­чить дикарку. Как это сделать? Надо оказать ей какую-то услугу. Видя, как она старательно и с трудом выводит на листке бумаги буквы, я решаюсь предложить ей свою помощь — написать пись­мо. Оказалось, что она пишет стихи, но как их писать — не знает. Я заинтересовался, возникла беседа. В ответ на мое внимание она освободила мне руки и взяла клятву — что не убегу. Я желаю Марии спокойной ночи и засыпаю».

Какие же все-таки действенные факты выявили студенты в пересказе? Поручику развязали руки, Марютка, оказывается, пишет стихи. Существенны ли они?

Давайте вспомним, чем нам запомнилась история в целом. Может быть, это поможет вскрыть главное и в данной сцене. Из­вестно, что Марютка и Говоруха-Отрок полюбили друг друга, а когда к острову подплыла лодка и Говоруха бросился к ней — там были белые,— Марютка убила его.

Мне кажется, что здесь событие в том, что они полюбили друг друга.

Встретились враги, возникла любовь. Девушка убивает люби­мого. Почему Марютка убивает любимого человека? Может быть, она выполняет свой долг? Она дала слово Евсюкову и нарушить его не может. А как же любовь? В том-то и дело! Отрезок жизни Марютки, о котором рассказывает автор, наполнен напряженной борьбой между долгом и чувством «к синеглазому поручику», ко­торое мало-помалу заполняет ее.

Борьба чувства и долга у Лавренева взяты, так сказать, на высоком напряжении, в острых социальных обстоятельствах. Каж­дый из студентов может в жизненном опыте найти нечто похожее, пусть с меньшей остротой.

Поведение Марютки заполнено, может быть, слепым стремле­нием выполнить долг. Любовь ворвалась в жизнь Марютки, она свободно пошла ей навстречу, но, когда перед ней встала пробле­ма выбора — любовь или долг,— она классовым чутьем, а может быть, тоже слепо, выбрала долг.

Лавренев пишет: «Глава девятая, в которой доказывается, что хотя сердцу закона нет, но сознание все же определяется бы­тием».

Сознание поручика срослось с его прошлым, с его образом жизни, образом мыслей, а значит, и образом действий. Он не в силах представить себе хозяевами жизни этих «варваров», по­верить, что за ними будущее.

У Марютки другая жизнь и другое сознание. Она не может принять образ мыслей своего любимого. Любовь сдерживает долг только до тех пор, пока поручик не побежал к своим, т. е. не по­шел против Марютки, против ее идей — против революции. И она убивает. Этого требует ее классовый долг.

Между встречей врагов и гибелью одного из них лежит исто-.рия любви. Прислушаемся только к первым и последним репли­кам нашего отрывка, и мы без труда обнаружим, что же является его главным событием.

«П о р у ч и к. Что пишешь? Марютка. Тебе какая суета?

Поручик. Может, письмо нужно написать? Ты продиктуй — я напишу.

Марютка. Ишь ты, проворяга!..» И последние:

«Марютка. Ну, спи! Теперь, если убегнешь,— последний подлец будешь. Вот тебе кошма, накройся.

Поручик. Спасибо, я полушубком. Спокойной ночи, Ма­рия...»

Это первый за это время знакомства диалог Марютки и пору­чика, который они начали острым конфликтом, а закончили доб­ром. Значит, между ними произошло сближение. Холод и нена­висть ушли. Теперь можно установить событие и цели в поведении участников отрывка.

Надо оговориться, что событие невозможно определить с точ­ностью математической формулы. Оно впитывает в себя многое, и дело не в формулировке, словах, которые мы употребляем, сго­вариваясь о нем. Важно, чтобы оно передавало суть происходя­щего и было действительно событием. В данном отрывке проис­ходит сближение врагов. Поручик начинает диалог с Марюткой, с тем чтобы заставить ее считаться с ним, добиться от нее уваже­ния. Марютка и впрямь помягчала, оценив то, что он первый не высмеял, а серьезно, с уважением отнесся к ее увлечению стиха­ми. Она поняла это и потому развязала ему руки, проявила за­боту. Ни Марютка, ни Говоруха и не предполагали, что их первый диалог кончится именно так.

Нетрудно заметить, что мы в своем анализе придерживались только фактов, которые дал нам автор. Надо учиться брать все из материала отрывка, внимательно погружаясь в содержание повести, романа,— автор все дал, все предложил — надо только увидеть, открыть, вскрыть. Законно спросить — в чем же творче­ское начало актерского труда? Ведь артист должен быть истол­кователем, интерпретатором. Как проявится его индивидуаль­ность? Конечно, глубина, тонкость, своеобразие истолкования за­висят от творческой и человеческой индивидуальности артиста. Но истолковывает артист все-таки автора. В этом вторичность его творчества.

И еще одно. Первые уроки мастерства были посвящены вос­питанию у актера внимания. Оказывается, что в работе над от­рывком оно необходимо не меньше, чем в любых тренировочных упражнениях. Ведь то, что студенты не увидели главное в отрыв­ке, отчасти следствие невнимания. Конечно, здесь оно проявляется в другом качестве, на более высоком уровне, но очевидно одно — чем дальше мы удаляемся от первых уроков, тем отчетливее ста­новится их связь со всем последующим. Мы вспомнили об эле­менте «внимание», только чтобы подчеркнуть непрерывность и неделимость процесса воспитания.

Новое упражнение требует не только умения видеть факты... «Факт это еще не вся правда, но только сырье, из которого сле­дует выплавить, извлечь настоящую правду искусства. Нельзя жарить курицу вместе с перьями, а преклонение перед фактом ве­дет именно к тому, что у нас смешивают случайное с существен­ным и коренным, и типическим. Нужно научиться выщипывать несущественное оперение факта, нужно уметь извлекать из факта смысл» — так говорил М. Горький.

Это необходимо и нам — учиться из факта извлекать смысл. Наш анализ отрывка из «Сорок первого» показал, что это дело не простое и требует, естественно, долгих упражнений, чтобы воз­чик навык. Именно поэтому мы рекомендуем студентам во время работы над этим упражнением каждому разобрать, проанализи­ровать пять-десять отрывков и как можно больше принимать участие в качестве исполнителей в отрывках своих товарищей.

Итак, мы помогли студентам разобраться в главном. Имея ориентиры, они должны теперь самостоятельно проработать от­рывок и предъявить следующий этап.

Умение вскрывать событие приходит не сразу. Это трудно. Жить событием, чувствовать его и направлять энергию на его выявление еще труднее.

С первых уроков актерского мастерства мы стремимся к тому, чтобы студенты сознательно овладевали этим элементом школы, так как в конечном итоге именно чувство события и способность действовать в нем непрерывно и целенаправленно являются опре­деляющими в актерской технике.

В каждом новом разделе обучения событие предстает в ином, более сложном качестве. В первоначальном упражнении студент 'собирает бисер. Нитка оборвалась. Бисер рассыпался, измени­лись поступки и поведение студента. В данном случае событие предстает как частный факт, касающийся только его одного. Этот действенный факт изменил течение жизни, следовательно, он событиен.

Или студент перелезает через забор. Нечаянно ремень от брюк зацепился за острый конец доски, и неудачник на некоторое вре­мя повисает в воздухе. Вынужденная задержка по условиям этю­да, которые он себе выбрал, грозит неприятностями. Этот факт меняет течение его жизни в этюде. Возникло препятствие, мешаю­щее осуществлению цели, т. е. реализации события. И так во всех этюдных заданиях первого полугодия, даже в наблюдениях, в бас­не, а теперь в отрывке. Только в отрывке все предложено авто­ром. Студенты уже не имеют права ни убавить, ни прибавить. Они должны, постичь авторский материал, изучить его логику и мотивы. Это упражнение практически — первая встреча сту­дента с автором. Навыки, которые мы прививаем ему через отрывок, должны быть особо осмыслены и прочно освоены, так как вся дальнейшая работа будет идти к одному — научить студента ра­ботать над ролью. Отрывок — это первый шаг на этом сложном пути.

Разбирая отрывок из «Сорок первого», мы убедились, что он — звено истории, часть целого, но имеет свое начало и конец.

Однако отрывок, как часть целого, связан с началом и кон­цом общей истории и должен способствовать ее движению от встречи врагов к их сближению и, наконец, к гибели одного из них.

Проблема события, его места в общей системе воспитания актеров, пути и способы его вскрытия и построения настолько значительны, что в настоящей работе мы можем дать только са­мую общую картину методики подхода к ней.

Вполне естественно, что и студенты на этом этапе обучения наибольшие трудности испытывают при работе над вскрытием и построением события.

К концу учебы они не только осознают умом, но и постигают чувством, что быть на сценической площадке, не зная события, не реализуя его каждым шагом, практически невозможно.

Сейчас же без педагогической помощи, без педагогической подсказки трудно определить событие, и на первых уроках по ра­боте над отрывком большая часть усилий уходит на поиски, обна­ружение, вскрытие события.

Разберем еще один отрывок, в котором уже определено глав­ное событие — «Провал аферы» (может быть, не безупречное по формулировке). Если в примере с «Сорок первым» мы подчерк­нули момент анализа, вскрытия события, то в данном случае нам хочется выделить процесс построения и разработки его. В борьбе две заинтересованные в «наследстве» стороны. Действительный наследник защищает право на собственность в схватке с серьез­ным соперником, у которого есть основание претендовать на богатство.

Читатель, видимо, догадался, что речь идет об отрывке из книги И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев».

Роман хорошо известен, но для того, чтобы ход нашего изло­жения был более ясен читателю, нам представляется необходи­мым напомнить в самых общих чертах некоторые факты, предше­ствующие отрывку, о котором будет идти речь.

В уездном городе N скончалась мадам Петухова, теща совслужащего Ипполита Матвеевича Воробьянинова. Перед смертью сначала на исповеди отцу Федору, служителю местной церкви, а затем своему зятю она раскрыла место нахождения спрятанных ею бриллиантов. Ни Воробьянинов, ни отец Федор не знали, что секрет двенадцати стульев известен еще кому-либо. Оба тайно от всех и друг от друга отправляются в Старгород, где до революции жил Воробьянинов, искать гарнитур.

Чтобы не быть узнанным, отец Федор сбривает бороду и поры­вает со своим прошлым, а Ипполит в целях конспирации перекра­шивает волосы. В Старгороде жители о нем хранят не самые лучшие воспоминания. Еще бы! Бывший барин, «эмигрировав­ший» в Париж! Встреча с согражданами не сулит добра.

Отец Федор на собственные сбережения благополучно прибыл в Старгород, пронюхал, что в доме для инвалидов есть стул гамбсовской мебели, купил его у обитателя этого дома. Счастливый обладатель находки на одной из улиц Старгорода встречается с Ипполитом Матвеевичем.

Таким образом, нам, как и студентам, известны события, цели персонажей, предлагаемые обстоятельства от начала истории, когда кладоискатели отправились на поиски гарнитура, до того момента, когда один из двенадцати стульев оказался в руках отца Федора.

Отрывок играли так: в подворотню входили два человека, дер­жа за ножки один стул. Сразу же между ними завязывалась же­сточайшая драка. Каждый тянул стул в свою сторону, пригова­ривая:

«Жалкий попишка! Это мое имущество, а не ваше! Локоны постригли, батюшка! Отдайте! Отдайте вещь, мне Клавдия Ива­новна завещала» — «Как бы не так — отдать?! Она обществен­ная, и я ее купил!»

Схватка за стул заканчивалась тем, что у стула отрывалась ножка, потом другая, и оба студента «вспарывали» обшивку сиденья, ища драгоценности. Их там не оказывалось. Стороны обме­нивались «любезностями» и расходились.

Цели достигнуты, событие сыграно, но схематично. Действен­ный факт оказался голым, а цель прямолинейной. Ведь «оперение» события составляют более мелкие факты, входящие в него, и глав­ное— разнообразие путей, по которым идет артист, двигаясь к достижению сквозной цели, и, конечно, атмосфера, среда, само­чувствие героев, темп и ритм — словом, весь комплекс предлагае­мых обстоятельств, придающих событию объем, наполняющих его жизнью.

Скелет, остов, основу события студенты передали верно, но однозначно, однообразно, грубо.

Мы советуем, после того как студенты сговорились о событии, согласовали сквозные цели в нем и совершили на учебной пло­щадке практическую проверку своей первоначальной разведки, начать следующий этап: разбить отрывок на небольшие действен­ные эпизоды. Проработать эти эпизоды, т. е. каждое маленькое событие- (факт) сыграть этюдно-импровизационно. Найти логику борьбы и характер поведения каждого участника во всех эпизодах основного события.

Когда все эпизоды, на рубеже которых происходят переломы в поведении персонажей и в самом ходе отрывка, прослежены и выявлены, можно попробовать соединить их, сыграв отрывок насквозь.

Готовясь к первым показам, студенты, воодушевленные тем, что они сразу поняли, почувствовали существо происходящего, много раз пробовали отрывок целиком, играли этюд на отрывок в целом, не вникая в подробности и повороты происшествия, т. е. «прогоняли». Потому на уроке сыгранная ими история практиче­ски свелась к примитивной физической борьбе — драке за облада­ние стулом. Но если внимательно вчитаться в отрывок, проследить ход движения фактов, предлагаемых авторами, то мы обнаружим, что данное событие развивается не прямолинейно, а каждый из его участников прибегает к разного рода средствам, чтобы до­биться своей цели. Для того чтобы у читателя создалось точное представление о том, какой работы мы ждем от студентов, как они должны ее проводить самостоятельно, мы будем цитировать от­рывок по частям, не нарушая авторской последовательности.

Остановимся на поворотах (эпизодах), чтобы показать, как событие развивается, из каких фактов оно состоит, как эти факты взаимосвязаны, на какие поступки они толкают героев. «...Наибо­лее доступной для познавательного анализа плоскостью являются внешние обстоятельства жизни изображаемого лица, предлагае­мые поэтом — такими наиболее внешними обстоятельствами яв­ляются факты, события пьесы, т. е. фабула, фактура пьесы, внешний уклад и устои жизни пьесы...» — учил К. С. Станислав­ский.

Встреча кладоискателей состоялась на улице. Попытка Ипполита немедленно овладеть стулом провалилась — начали соби­раться любопытные. Втягивать общественность в эту тяжбу оба героя, по понятным причинам, не хотят. Не выпуская стула из цепких рук, они отправились искать укромное место для решения спора.

«Они шли все быстрее и, завидя в глухом переулке пустырь, засыпанный щебнем и строительными материалами, как по команде, повернули туда. Здесь силы Ипполита Матвеевича учет­верились.

— Позвольте же! — закричал он, не стесняясь.

— Ка-ра-ул! — еле слышно воскликнул незнакомец.

И так как руки обоих были заняты стулом, они стали пинать друг друга ногами...»

Вот первый факт, пропущенный студентами. Прежде чем на­чалась потасовка, Ипполит Матвеевич потребовал вернуть стул, причем выразил свое требование громко, не «стесняясь», рассчи­тывая на то, что незнакомец испугается прихода свидетелей. Этот маневр-уловка сорвалась. Владелец стула, еле слышно крикнув «караул», обезоружил противника, дал ему понять своим слабым выкриком, что, в случае появления свидетелей, он сумеет Иппо­литу приписать насилие и грабеж. У Ипполита Матвеевича выбит наивный ход — «взять на испуг». Противникам остается рассчи­тывать только на физические силы.

Поскольку руки у того и другого заняты, оторвать противника от стула можно только ногами.

«...Они стали пинать друг друга ногами. Сапоги незнакомца были с подковами, и Ипполиту Матвеевичу сначала пришлось довольно плохо».

То, что начало сражения проигрывалось Воробьяниновым, студенты пропустили.

«Но он быстро приспособился и, прыгая то направо, то налево, как будто танцевал краковяк, увертывался от ударов противника и старался поразить врага в живот».

Новый факт, пропустить который мы не можем. Ипполит вы­брал иную тактику — «краковяк». Инициатива первой схватки перешла к законному владельцу стула. Вскоре она заканчивается внушительным успехом последнего.

«В живот ему попасть не удалось, потому что мешал стул, но зато он угодил в коленную чашечку противника, после чего тот смог лягаться только левой ногой.

— О господи! — зашептал незнакомец».

Дальше, как мы увидим, бой на время прекратился. Можно сговориться на том, что это первый событийный эпизод, состоящий из пяти фактов: уловка Ипполита сорвалась; противники вступи­ли в драку; Ипполит проигрывает начало боя; Ипполит выбрал новую тактику; новая тактика принесла первый успех — нога про­тивника выведена из строя. (Хотелось бы оговорить и впредь пом­нить, что некоторый оттенок разъятости, разложенности «по полочкам» неделимого процесса вызван трудностями изложения структуры анализа, который в практике синтезируется живым общением творящих сторон.)

Студентам предстоит теперь шаг за шагом проработать эпизоды, чтобы все пять фактов, один за другим «цепляясь», были под­робно сыграны по всем уже известным нам правилам этюда — наблюдения.

Итак, сражение за стул временно приостановилось. Возник­ло обстоятельство, которое могло бы повернуть ход борьбы по-иному.

«И тут Ипполит Матвеевич увидел, что незнакомец, возмутительнейшим образом похитивший его стул, не кто иной, как свя­щенник церкви Фрола и Лавра — отец Федор Востриков.

Ипполит Матвеевич опешил.

— Батюшка! — воскликнул он, в удивлении снимая руки со стула».

Новый факт. Ипполит изобличил маскарад священника, собо­ровавшего его умершую тещу.

«Отец Востриков полиловел и разжал, наконец, пальцы. Стул, никем не поддерживаемый, свалился на битый кирпич.

— Где же ваши усы, уважаемый Ипполит Матвеевич? — с наивозможной язвительностью спросила духовная особа».

Отец Востриков пристыжен, уличен в обмане, в измене свя­щенному сану. Крыть ему нечем. Объяснять причину случив­шейся перемены неблагоразумно! Поэтому его защита — нападе­ние! Ипполит тоже пойман. У него нет усов. Оказывается, и Воробьянинов маскируется. Теперь ход за наследником гарнитура. Ипполит Матвеевич находит сокрушительный аргумент, оконча­тельно припирая отца Федора к стене.

«—А ваши локоны где? У вас ведь были локоны? [Отец Федор еще и побрился наголо.]

Невыносимое презрение слышалось в словах Ипполита Мат­веевича. [Преображение отца Федора выглядит безнравственным и грубым обманом.] Он окатил отца Федора взглядом необыкно­венного благородства и, взяв под мышку стул, повернулся, чтобы уйти».

Еще факт. Отец Федор близок к поражению. Ипполит выиграл бой и получил право гордо уйти со стулом.

«Но отец Федор, уже оправившийся от смущения, не дал Воробьянинову такой легкой победы. С криком: «Нет, прошу вас», он снова ухватился за стул. Была восстановлена первая позиция».

Это новый, второй эпизод, состоящий из трех фактов:

Ипполит Матвеевич открывает незнакомца. Он одерживает моральную победу. Отец Федор снова вступает в поединок.

Все три факта должны составить содержание будущего этюда.

«Противники стояли, вцепившись в ножки, как коты или боксеры, мерили друг друга взглядами, похаживая из стороны в сторону». Второй раунд начался с разведки, с выбора способа действия, поиска «ахиллесовой пяты» противника. Хватающая за сердце пауза длилась целую минуту. «—Так это вы, святой отец,— проскрежетал Ипполит Матвеевич,— охотитесь за моим имуществом?

С этими словами Ипполит Матвеевич лягнул святого отца но­гой в бедро.

Отец Федор изловчился и злобно пнул предводителя в пах так, что тот согнулся».

Передышка закончилась. Ипполит, уличив отца Федора в во­ровстве, что особенно не пристало духовному лицу, получил полное право нанести удар в бедро, с тем чтобы окончательно вывести из строя и без того поврежденную конечность афериста. Смелый и коварный план реализован. Отец Федор, возмущенный изуверской тактикой противника, пренебрегая приличиями, из­ловчившись, нанес удар в пах. Оба «Геркулеса» поняв, что поща­ды ждать нельзя, вступили в четвертый раунд, который имеет иную окраску.

Третий эпизод, следовательно, состоит из следующих фактов: передышка, разведка, расплата, когда отец Федор посылает Ип­полита Матвеевича в первый нокдаун. Ипполит Матвеевич в пре­дыдущих раундах одерживал победы, а, как известно, за все в жизни надо платить.

Следующий, четвертый эпизод можно было бы назвать «Пре­дательство». Отец Федор в ходе «дискуссии», которая проходит не без сурового рукоприкладства, доказывает, что истинным хо­зяином стула являются рабочие и крестьяне, национализировав­шие имущество прежних владельцев, а \*он некоторым образом, может быть, имеет к ним (рабочим и крестьянам) отношение. Таким образом, отец Федор предает «святую церковь», переходит в лагерь общего «классового врага». Такое «предательство», ес­тественно, благородный предводитель дворянства не может про­стить сопернику.

Сопоставим результаты предварительного анализа четвертого эпизода с авторским текстом.

«— Это не ваше имущество,

— А чье же?

— Не ваше.

— А чье же?

— Не ваше, не ваше.

— А чье же, чье?

— Не ваше.

Шипя так, они неистово лягались.

— А чье же это имущество? — возопил предводитель, погру­жая ногу в живот святого отца. Преодолевая боль, святой отец твердо сказал:

— Это национализированное имущество.

— Национализированное?

— Да-с, да-с, национализированное.

Говорили они с такой необыкновенной быстротой, что слова сливались.

— Кем национализировано?

— Советской властью! Советской властью!

—— Какой властью?

— Властью трудящихся.

— А-а-а!.. — сказал Ипполит Матвеевич, леденея.— Властью рабочих и крестьян?

— Да-а-а-с!

— М-м-м!.. Так, может быть, вы, святой отец, партийный?

— М-может быть!

Тут Ипполит Матвеевич не выдержал и с воплем «может быть!» смачно плюнул в доброе лицо отца Федора. Отец Федор немедленно плюнул в лицо Ипполита Матвеевича и тоже попал. Стереть слюну было нечем: руки были заняты стулом. Ипполит Матвеевич издал звук открываемой двери и изо всей мочи толк­нул врага стулом».

С этого момента в отрывке должен начаться пятый эпизод, который в показе студентов был практически единственным и сыгран он был очень подробно. Между тем он является только составной частью всего отрывка. Кульминацией схватки. У авто­ров его течение описано так:

«Враг упал, увлекая за собой задыхающегося Воробьянинова. Борьба продолжалась в партере». Нетрудно не заметить, что со­бытие непрерывно развивается, ход борьбы то обостряется, то затихает, принимая «нравственный» и даже «идейный» характер. Противники не только грубо дерутся, но и прибегают к более «благородным» средствам борьбы — плюют друг другу в лицо.

Далее борьба протекала так:

«Вдруг раздался треск, отломились сразу обе передние ножки. Забыв друг о друге, противники принялись терзать ореховое кладохранилище. С печальным криком чайки разодрался английский ситец в цветочках. Кладоискатели рванули рогожу вместе с мед­ными пуговичками и, ранясь о пружины, погрузили пальцы в шерстяную набивку. Потревоженные пружины пели. Через пять минут стул был обглодан. От него остались рожки да ножки. Во все стороны катились пружины. Ветер носил гнилую шерсть по пустырю. Гнутые ножки лежали в яме».

Стул уничтожен. Кончился пятый эпизод. Далее шестой. «—Ну что, нашли?— спросил Ипполит Матвеевич, задыхаясь. Отец Федор, весь покрытый клочками шерсти, отдувался и мол­чал.

— Вы аферист! — крикнул Ипполит Матвеевич.— Я вам мор­ду побью, отец Федор!

— Руки коротки,— ответил батюшка.

— Куда же вы пойдете весь в пуху?

— А вам какое дело?

— Стыдно, батюшка! Вы просто — вор!

— Я у вас ничего не украл!

— Как же вы узнали об этом? Использовали в своих интере­сах тайну исповеди? Очень хорошо! Очень красиво!..»

Ипполит Матвеевич делает благородную мину при плохой игре. Он не может дать себя унизить и покидает поле сражения как «победитель».

Итак, большое, основное событие в данном отрывке включает в себя целую серию действенных фактов, т. е. отдельных эпизодов. Соперники прибегают к различного рода приспособлениям, ходам и уловкам, чтобы реализовать цель. Все в непрерывном, разнооб­разном, но целенаправленном движении.

Теперь обратимся к другой проблеме — проблеме слова.

Все наши методические приемы, уже знакомые читателю, про­диктованы заботой о том, чтобы помочь учащимся органично и ес­тественно подойти к рождению слова, чтобы слово было прорывом содержательного молчания. Читатель, очевидно, заметил, что в хо­де анализа мы настоятельно повторяем, что каждый эпизод студен­ты должны проработать по законам, которые освоили в первом семестре.

Законы этюда, освоенные в первом семестре, должны свято ох­раняться. Назначение этюдов, цель, с которой они делаются, чрез­вычайно многообразны. Этюдами мы проверяем проект события, персонажей, сквозное действие в нем, накапливаем материал преджизни героев, расширяем знания о предполагаемых обстоя­тельствах. Этюдом мы исследуем мотивы того или иного поступка, используем его как способ накопления видений и т. д.

Вопросы назначения, тренировочных целей и возможностей этюда—тема особого разговора (о нем в следующей книге), упо­мянули мы об этом только в связи с тем, что этюд в -работе над отрывком, помогая многому, необходим в первую очередь как спо­соб сближения исполнителя (студента) с авторским текстом.

Студенты, игравшие отрывок из «Сорок первого», неверно опре­делив событие, долго и много говорили не по существу, оказались в плену словоговорения, занимались не тем, что рождает слово, делает его необходимым, а демонстрировали нам и друг другу свою осведомленность, словесную бойкость, не считаясь с авторской логикой, не поняв, зачем и почему возникают те или другие слова. Они, так сказать, подминали автора под себя, искажая и смысл его слов, и их направленность.

И если бы мы попытались их «способом» пересказать стихотво­рение М. Ю. Лермонтова «Парус», то пересказ выглядел бы при­мерно так: «В море, а может быть, в заливе белеет точка. Судя по всему, это, кажется, парус. Он окутан туманом. И что он там мо­жет искать, что ему там делать? Может быть, человек утонул, а скорей всего, он достает или ставит далеко от берега снасти. То ли волны под ним играют, то ли это солнечные блики. На берегу вроде бы штиль, а парус надут, и можно подумать, что там бушует ветер...» и т. д. Суть потонула в приблизительных, необязательных словах, и понять ничего нельзя.

В «Двенадцати стульях» произошло обратное. Факт был только физически обозначен. Участники отрывка почти не пользовались словами.

В обоих случаях нет соответствия авторскому материалу. Сту­денты оказались в плену крайностей: словоизвержения и словобоязни.

Хвост вытащили, нос увяз! Событие надо не только обнаружить, констатировать, но и раскрыть его объем, глубину. Другими сло­вами, вскрыть подтекст, т. е. весь пласт предлагаемых обстоя­тельств и мотивов поведения. Вся жизнь героев отрывка до и после него должна быть познана, изучена для того, чтобы увидеть, что стоит за словами.

Не следует в первых пробах сразу брать авторский текст, но и нельзя в страхе бежать от автора, бояться, данного им.

Отрывок — только отдельное звено подтекста жизни, и чтобы он зазвучал, чтобы родились именно эти слова (как они родились у автора), необходимо знать начало и конец всей истории — «ро­ман жизни». Нельзя вскрыть смысл и событие отрывка вне контек­ста всего произведения, как нельзя понять содержание отдельной сцены пьесы вне общего замысла спектакля.

Эпизод «Предательство» не случайно пропущен участниками отрывка. Не хватало знаний, слова страшили. Между тем этот эпизод является ключевым для понимания смысла и решающим в ходе борьбы. Это произошло потому, что студенты не вычитали из авторского материала знание о жизни своих героев. Поэтому борьба за стул обернулась физической потасовкой.

В ходе этюда «Предательство» выясняется, чья собственность стул. Для Воробьянинова, бывшего барина (по слухам, бежавшего в Париж), вопрос ясен — это его собственность, правда, бывшая. В свое время он бежал из Старгорода, опасаясь политических реп­рессий, и «эмигрировал» в уездный город N. где устроился в загсе и заведовал регистрацией смертей и браков. Он как только мог пристраивался к новому укладу, тщательно скрывая свое прошлое, боясь о нем думать даже в минуты грез. Но человек привыкает ко всему, так и Ипполит мало-помалу стал свыкаться с новым поряд­ком. И в тот момент, когда он уже почти свыкся со своей судьбой и жизнью в уездном городе N. умирающая тетка открывает ему тайну 12 стульев. Возможность снова вернуть прежнее (может быть, в самом деле эмигрировать в Париж) неожиданно завладела всеми помыслами «оскорбленного» новой властью Воробьянинова.

Авторы только в самых общих чертах обрисовали прежнюю жизнь Воробьянинова. Фактического материала о биографии героя недостаточно, а он необходим студенту. Где его взять? На помощь должно прийти воображение.

Эйнштейн в свое время писал:

«Я верю в интуицию и вдохновение. Иногда я чувствую, что стою на правильном пути, но не могу объяснить свою уверенность. Когда в 1919 году солнечное затмение подтвердило мою догадку, я не был ничуть удивлен. Я был бы удивлен, если бы этого не слу­чилось. Воображение важнее знания, ибо знание ограничено. Вооб­ражение же охватывает все на свете, стимулирует прогресс и яв­ляется источником его эволюции. Строго говоря,— заканчивает Эйнштейн,— воображение — это реальный фактор научного иссле­дования».

Нам представляется, что эту мысль Эйнштейна мы вполне можем спроецировать и на законы художественного творчества. Воображение артиста — «реальный фактор» исследования жизни своего героя. «Воображение артиста обладает свойством прибли­жать к себе чужую жизнь, применять ее к себе, находить общие родственные и волнующие свойства и черты» (К. С. Станислав­ский).

Какие вопросы должно решать воображение в данном случае, применительно к биографии Воробьянинова? Каким состоянием он владел? Чем занимался раньше? Что доставляло ему самое большое наслаждение? В каком доме жил? Что читал и читал ли вообще? На ком был женат? Какое место занимал (если занимал!) в общественной и государственной жизни Старгорода? Какую пищу любил? Какой одежде отдавал предпочтение? И т. д. и т. п.

Перечень этих вопросов бесконечен. На все эти «сто тысяч по­чему» и должен ответить студент с помощью воображения, опи­раясь даже на скупые данные автора.

Точно так телеграмма наполняется яркими видениями, когда мы знаем, от кого она и по какому случаю дана.

Только тогда, когда прежняя жизнь Ипполита Матвеевича на­полнится реальными представлениями, она станет близка и дорога исполнителю. Воробьянинов ограблен, его лишили прежнего обра­за жизни, и он стремится восстановить справедливость — вернуть потерянное.

Известно, что неистовое стремление Ипполита Матвеевича вер­нуть прежнюю жизнь не осуществилось. Печальная и смешная история погони за прошлым кончается смертью Ипполита Мат­веевича. Наш отрывок одно из звеньев этой истории.

Значит, и все слова, которые произносит Воробьянинов в ходе борьбы за стул, продиктованы, рождены реальными фактами его прежней жизни и направлены к тому, чтобы вернуть потерян­ное.

Надо учесть, что к моменту, когда обнаруживается первый стул, в котором, возможно, хранится «будущее» Ипполита, он уже заоч­но уступил большую его долю своего пайщику Остапу Бендеру, так как иначе ему грозит разоблачение, которого он страшится. В Старгород он прибыл инкогнито. А тут выясняется, что в охоте за кладом участвует еще одно лицо. На «будущее» Воробьянинова покушается отец Федор, чего никак не мог предположить «хозяин» фантастических бриллиантов. С этим он смириться, естественно, не может.

Когда студент знает и чувствует событие отрывка и ему извест­ны все факты жизни героя, его прошлое и как закончилась его жизнь, он может свободно в этюдной пробе импровизировать свои­ми словами в логике автора, постепенно приближаясь к авторскому тексту,

Вся суть в одном-единственном завете: То, что скажу, до времени тая, Я это знаю лучше всех на свете — Живых и мертвых,— знаю только я. Сказать то слово никому другому Я никогда бы ни за что не мог Передоверить,

Даже Льву Толстому —

Нельзя. Не скажет.— Пусть себе он бог. А я лишь смертный. За свое в ответе, Я об одном при жизни хлопочу: О том, что знаю лучше всех на свете, Сказать хочу. И так, как я хочу,

А. Твардовский.

Актер тоже не может передоверить никому то, что должен ска­зать, о чем должен высказаться, и только так, как он хочет. Но для этого он должен авторское сделать своим, чтобы получить право говорить это от своего имени.

Как должен работать студент над отрывком после того, как вскрыто событие, известны предлагаемые обстоятельства, опреде­лены цели?

Прежде всего он должен поставить перед собой простой воп­рос: как бы я, именно я, вел себя, окажись я в подобной ситуа­ции?..

«Но... ведь я,— размышляет студент,— никогда не был в подоб­ной ситуации, мне трудно, просто невозможно поверить в это! Как быть? Надо обнаружить, найти в копилке жизненного опыта нечто схожее? Но ничего подобного на память не приходит... Со мной ничего подобного не случалось. Тогда, может быть, я видел, наблю­дал кого-то в такого рода ситуации?!»

И все-таки воображение, опыт чувств, копилка памяти помогла студентам. Они вспоминают ситуацию из собственной жизни, очень схожую с отрывком, играют по ней этюд, который сблизил их с отрывком. Им не нужно было никого изображать, играть, это происходило с ними, а не с каким-то Воробьяниновым и Востриковым. Слова, которые они говорили, произносились не на пустом месте. За каждым словом возникало известное и понятное им. Они верили в офантазированную реальность происходящего, и слова возникали на живой основе.

Но это еще не авторские слова, хотя ситуация, предлагаемые обстоятельства близки к автору, аналогичны.

Что дают нам подобного рода этюды? Прежде всего студент в них действует от своего имени, это он в данных предлагаемых обстоятельствах, он, а не кто-то!

«Калькируя» авторскую ситуацию с возможной, жизненной и знакомой, мы сближаемся с предлагаемыми обстоятельствами автора, которые становятся понятны нам, пробуждают у нас ассо­циации и живое чувство, рождают веру в авторское.

Эти этюды мы рекомендуем делать только тогда, когда видим, что у студента не возникает веры в авторский вымысел, когда ему трудно сделать его своим. Но это только рабочий, тренировочный этап. Наша цель — подойти к автору, к его логике, к его обстоя­тельствам, к его тексту.

Теперь студенты должны сыграть тот же эпизод, но только в авторской ситуации и последовательности, т. е. «если бы» они были на месте Воробьянинова и Вострикова. Студенты импровизируют:

— Это стул не ваш.

— А чей же это стул?

— Не ваш, и все!..

— Может быть, ваш?

— Уж не ваш, во всяком случае!..

— Если вы не скажете, чей это стул, я сейчас ударю вас...

— Попробуйте!

Студент—Воробьянинов плюет в студента — Вострикова.

— Вы об этом пожалеете! — грозит Востриков.

— Не смешите меня! Я сломаю вторую ногу! Чей стул?

— Не ваш!

— Чей?!

— Он принадлежит рабочим и крестьянам!

— Ах вот как! А вы-то здесь при чем? Вы же грабите и обманы­ваете пролетариев. Религия — опиум для народа.

— Опиум? Вот вам за это!

Востриков бьет Воробьянинова по ноге.

— Вы хотите скрыть свое грязное прошлое?

— Вы отлучены от государства!

— Но мы уважаем друг друга...

— И грабите! Отдайте стул, жалкий ренегат!

— Я защищаю интересы дружественного мне класса!

— Дружественного! С каких это пор?!

— Не важно!!!

— Нет важно! В своих жалких проповедях вы проклинаете но­вый строй, а когда дело дошло до стула, вы примазываетесь к ним.

— Не примазываюсь, а присоединяюсь!

— Присоединяетесь?! Вы? Востриков, я отберу у вас стул и сверну после этого шею!

— Попробуйте!

— Попробую!

— Ну?

— И попробую!

Схватка за стул кончается ничем.

Этот этюд уже ближе и к авторским обстоятельствам, и к автор­скому тексту. Правда, студенты допускали «вольности» в словах, несколько нарушали последовательность диалога, но они попыта­лись жить авторскими фактами, пользовались авторской аргумен­тацией. Такие этюды мы называем «черновиками». Подобных черновиков в работе может быть много.

Художник, задумав картину, прежде чем ее написать, делает массу набросков, этюдов, а потом из этой мозаики создает нечто целое, скажем, «Утро стрелецкой казни».

Мы совершаем обратный путь. Перед нами общая картина, образец-материал автора. Наша задача подойти к воспроизведению этого материала теми же путями, которыми идет художник. Толь­ко это мы делаем через свои наброски, этюды-черновики.

Но черновик — рабочий этап, он не может нас удовлетворить. Как же мы «чистим» черновики? После того как сыгран этюд, мы советуем студентам снова перечитать автора, чтобы сличить сы­гранное с написанным, проверить этюд авторской логикой, сопоста­вить импровизированный текст с авторским, обнаружить расхож­дение, пропуски, и не только по тексту, но и по фактам.

Прежде чем студенты подойдут к автору полностью, им прихо­дится делать не один этюд, не раз и не два сопоставлять свою импровизационную пробу с автором, обнаруживая неточности и пропуски.

Перечитав текст, они без труда заметят, что авторы строят эпи­зод «Предательство» по следующей логике: отец Федор уклоняется от ответа, кому принадлежит стул. Воробьянинов вынуждает его все-таки дать ответ. Отец Федор примазывается к новой власти. Ипполит Матвеевич решается на крайние меры.

Сравнительно с авторской логикой студентами первый факт неоправданно растянут. Воробьянинов был слишком деликатен, добиваясь ответа, а ведь отец Федор заговорил под физическим нажимом.

Востриков у авторов не примазывается к Советской власти, это только предположение Воробьянинова, на которое он не получает твердого ответа. Даже уклончивый ответ отца Федора о его отно­шениях с властью рабочих и крестьян дают основание Ипполиту Матвеевичу прекратить прения.

Воробьянинов плюет в лицо Вострикову не в середине эпизода, как это было у студентов, а в конце. Этот плевок есть не что иное, как знак того, что мирный исход дела ввиду политической и нравственной беспринципности отца Федора невозможен.

Черновик дал возможность студентам не на словах, а на прак­тике обнаружить ошибки. Учитывая их, они еще раз попробуют сыграть эпизод, и окажется, что они уже ближе подошли к логике автора и его тексту. Чем точнее будет новая проба, тем быстрее произойдет сближение исполнителей с автором и в логике поведе­ния, и в тексте. В этом случае студенты не будут заниматься механической зубрежкой слов. Авторский текст сам войдет в них, ляжет не на мышцы языка, а на действие. Они будут запоминать не слова, а действенные мотивы, причины рождения слова.

Еще о работе над одним отрывком, которая дает возможность раскрыть характерные моменты этого процесса. Отрывок из пове­сти В. Быкова «Альпийская баллада».

Студентка записала в дневнике занятий: «Скоро экзамен. Се­годня в четвертый раз показывали наш отрывок. Ничего не полу­чилось. Почему? Мы много работали самостоятельно. Наш выбор и первая проба были одобрены педагогами. Нам помогли разо­браться в происходящем... После второй пробы нам сказали, что мы не учитываем целого ряда обстоятельств, из-за этого обедняем событие, оно становится сухим, пресным, однозначным. Мы учли это замечание. И сегодняшний показ вдруг оказался полным про­валом. Мы много, просто изнурительно репетировали, и вдруг такое. Ничего не понимаю!! Мне всегда было интересно и радостно на площадке. Я испытывала удовольствие от всего — даже ощущала температуру «камня», которого касалась спиной, знала до мелочей рельеф и цвет «скалы», мимо которой мы шли, верила в то, что мной владеет холод и бессилие... Наша скрупулезная, до изнемо­жения работа над отрывком привела к тому, что возможность по­каза его на экзамене поставлена под сомнение. Что же произош­ло? Что будет?..»

Учащиеся еще только осваивают пути к событию, к построению борьбы, и на этом пути их ждет множество «соблазнов». Не многим удается уберечь себя от их притягательной силы. Не все еще спо­собны на учебной площадке все время строго двигаться в фарва­тере происходящего, и часто второстепенное, что вовсе не означает маловажное, становится главным, основным. Творческая радость, которая захватила студентку оттого, что ей удалось почувствовать холод, бессилие и усталость от долгого пути, увлекла исполнитель­ницу, и, отдавшись этому, она забыла не только существо происхо­дящего, но и азбуку самой борьбы, которую осваивают будущие артисты с первого урока.

В самом деле, огорчение студентки можно понять. Отрывок из повести В. Быкова «Альпийская баллада» — материал, полностью отвечающий задачам конца первого курса,— высокий литератур­ный уровень, исключительность и острота ситуации. Выбор этого отрывка был одобрен педагогами. Что же действительно произо­шло?

Из записи студентки очевидно, что отрывок был разобран, оп­ределено событие, поставлены цели, оговорены предлагаемые об­стоятельства, однако он не получился...

Виной тому целый ряд моментов, о них мы еще будет говорить особо, но одна ошибка представляется нам наиболее существенной, наиболее характерной.

И прежде чем познакомиться с самим отрывком, скажем об ошибке. Существо ее в том, что предлагаемые обстоятельства сре­ды, атмосферы и физического самочувствия, на выявление которых в основном было направлено внимание студентов, размывают со­бытие— предмет борьбы, а значит, и содержание. И если до этого у нас речь шла об ошибках и трудностях вскрытия, т. е. обнару­жения события, задач действующих лиц, трудностях построения события и т. д., то теперь мы говорим об ошибках, возникающих на ином этапе,— когда событие определено, и определено верно, но оно не звучит в силу тех или иных причин.

Обратимся к литературному материалу. Отрывок из повести В. Быкова «Альпийская баллада».

«— Иван!..—неожиданно позвала сзади Джулия.— Иван!..

Как всегда, она сделала ударение на «и», это было непривыч­но, вначале даже пугало, будто поблизости появился еще кто-то кроме них двоих. Иван вздрогнул и остановился.

Ничего больше не говоря, Джулия молча плелась меж камней, и он без слов понял, в чем дело. Сразу видно было, как она устала, да и сам он чувствовал, что необходимо отдохнуть. Но в этой заоблачной выси стало нестерпимо холодно, бушевал, рвал одежду, гудел в расщелинах ошалевший ветер. Зябли руки, а ноги так совсем окоченели от стужи. Холод все крепчал, усиливался к ночи и ветер. Всей своей жестокой, слепой силой природа обру­шивалась на беглецов. Иван спешил, хорошо понимая, что ноче­вать тут нельзя, что спасение только в движении, и если они в эту ночь не одолеют перевала, то завтра уже будет поздно.

— Иван,— сказала, подойдя, Джулия.— Очен, очен уставаль.

Он переступил с ноги на ногу — ступни болели, саднили, но те­перь он старался не замечать этого — и озабоченно посмотрел на Джулию:

— Давай как-нибудь... Видишь, хмурится.

Из-за ближних вершин переваливалась, оседая на склонах, гу­стая темная туча. Небо постепенно гасило свой блеск, тускло по­мерцала и исчезла в черной мгле крошечная одинокая звезда; все вокруг — скальные громады, косогоры, ущелья и долины — затя­нула серая пелена облаков.

— Почему нон переваль? Где ест переваль?

— Скоро будет. Скоро,— обнадеживал девушку Иван, сам не зная, как долго еще добираться до седловины.

Они снова двинулись по едва приметной на каменистом грунте тропинке. Иван боялся теперь потерять спутницу и, прислушиваясь к привычному стуку ее колодок, ступал несколько медленнее. На крутых местах он останавливался, ждал девушку, подавал ей руку и втаскивал наверх, сам при этом еле удерживаясь на ногах. А ве­тер бешено трепал одежду, тугими толчками бил то в спину, то в грудь, прерывая дыхание, свистел в камнях, часто меняя направ­ление,— не понять было, с какой стороны он и дует...

— Эй, Джулия!

Она не ответила, и он, выругавшись про себя, с неохотой, осто­рожно ступая на мокрые холодные камни, пошел туда, где оста­вил ее.

Джулия сидела на камне, скорчившись в три погибели, прикрыв колени тужуркой. Она не отозвалась, не поднялась при его прибли­жении, и он, предчувствуя недоброе, молча остановился перед ней.

— Финита, Иван! — тихо проговорила она, не поднимая го­ловы.

Он промолчал.

— Как это финита? А ну вставай!

— Нон вставай. Нет вставай.

— Ты что — шутишь? — Молчание.

— А ну, поднимайся! Еще немного — и перевал. А вниз ноги сами побегут.— Молчание.

— Ну, ты слышишь?

—— Финита. Джулия нон марш. Нон.

— Понимаешь, нельзя тут оставаться. Закоченеем. Видишь — снег.

Однако слова его не производили на нее никакого впечатления. Иван видел, что она изнемогла, и начал понимать бесполезность своих доводов. Но как заставить ее идти? Подумав немного, он достал из-за пазухи помятую краюшку хлеба и, отвернувшись от ветра, бережно отломил кусочек мякиша.

— На вот хлеба.

— Хляб?

Джулия встрепенулась, сразу подняла голову. Он сунул ей в руки кусочек, и она быстро съела его.

— Еще дать хляб?

— Нет, больше не дам.

— Мале, малё хляб. Дай хляб! — как дитя, капризно потребо­вала она.

— На перевале получишь.

Она сразу замкнулась и съежилась.

— Нон перевал!

— Какой черт нон?! — вдруг закричал Иван, стоя напротив.— А ну вставай! Ты что надумала? Замерзнуть? Кому ты этим зло сделаешь? Немцам? Или ты захотела им помочь: в лагерь вернуть­ся. Ага, они там тебя давно ждут!

Джулия, не меняя положения, вскинула голову:

— Нон лагерь!

— Не пойдешь в лагерь? Куда же ты тогда денешься?

Она замолчала и снова поникла, сжалась в маленький живой комочек.

— Замерзнешь же! Чудачка! Загнешься к утру,— смягчившись, убеждал он.

Ветер сыпал снежной крупой, крутил вверху и между камней.

Хотя снег был мелкий, все вокруг постепенно светлело, стала за­метна тропа, проглядывались изломы камней. Без движения, одна­ко, тело быстро остывало и содрогалось от стужи.

— А ну, вставай! — Иван рванул ее за тужурку и по-армейски сурово скомандовал: — Встать!

Джулия, помедлив, поднялась и тихо поплелась за ним, хва­таясь за камни, чтобы не упасть... Наконец, сев на камень, тихо, но твердо, как об окончательно решенном, сказала:

— Джулия финита. Аллее! Иван Триесте. Джулия —нон Триесте.

— И не подумаю.

Иван отошел в сторону и тоже сел на выступ скалы.

—— А еще говорила, что коммунистка,— упрекнул он.— Пани­кер ты!

— Джулия нон паникер! — загорячилась девушка.— Джулия партиджано.

Иван уловил нотки обиды в ее голосе и ухватился за них.

— Трусиха, а кто ж ты?

— Нон трусиха, нон паникер. Силы малё.

— А ты через силу,— уже мягче сказал он.— Знаешь, как од­нажды на фронте было? На Остфронте. Куда ты собиралась. Ок­ружили нас фрицы в хате. Не выйти. Бьют из автоматов в окна. Кричат: «Рус, сдавайсь!» Ну, комвзвод наш Петренко тоже говорит: «Аллее, капут». Взял пистолет и бах себе в лоб. Ну и мы тоже хо­тели. Вдруг ротный Белошеев говорит: «Стой, хлопцы! Застрелить­ся и дурак сумеет. Не для того нам Родина оружие дала. А ну, говорит, на прорыв!» Выскочили мы все, да как ударили из авто­матов, и кто куда — под забор, в огороды, за угол. И что думаешь: вырвались. Пятеро, правда, погибли. Белошеев тоже. И все же чет­веро спаслись.

Джулия молчала.

— Так что, пошли? Она не ответила.

— Ну какого черта молчишь? — весь дрожа от холода, начал терять терпение Иван.— Замерзнешь же, глупая. Стоило убегать! Лезть сюда, под самое небо?!

Она продолжала молчать.

— На кой черт тогда они себя подорвали! — сказал он, вспомнив погибших товарищей.— Надо, чтоб хоть кто-нибудь уце­лел. А ты уже и скисла.

Он вскочил, чувствуя, что насквозь промерз на ветру, взад-впе­ред зашагал —на сером снегу отпечатались темные следы его бо­сых ног. Хорошо еще, что не было мороза. Минуту спустя он реши­тельно остановился напротив Джулии.

— Так не пойдешь?

— Нон, Иван.

— Ну, как хочешь. Пропадай,— сказал он и тут же потребо­вал:— Снимай тужурку.

Она слабо зашевелилась, сняла с себя тужурку, положила ее на камень. Потом сбросила с ног колодки и поставила их перед ним. Иван застывшей ногой отодвинул колодки в сто­рону.

— Оставь себе... В лагерь бежать.

Он напялил на свои широкие плечи тужурку, запахнулся, сразу стало теплей. Иван чувствовал, что между ними что-то навсегда рушится, знал, что нельзя ее оставлять тут, но парня охватывала злость, будто она в чем-то обманула его. И все же он не мог не понимать, что Джулии было очень трудно и что она по-своему была права, так же как в чем-то был несправедлив он. Иван осознавал это, и его злость невольно утихала.

Он сделал шага два по тропинке и повернулся к ней;

— Что ж, прощай!

— Чао! — сжавшись на камне, тихо и совсем безразлично ска­зала она.

Это слово сразу напомнило ему их вчерашнюю встречу, и тот радостный блеск в ее сверкающих глазах, и ее безрассудную сме­лость под носом у немцев, и Ивану стало не по себе. Это не было ни жалостью, ни сочувствием — что-то незнакомое защимило в гру­ди, хотя вряд ли он мог в чем-нибудь упрекнуть себя и, пожалуй, ничем не был обязан ей.

«Нет, нет,— сказал он себе, заглушая эту раздвоенность. — Так лучше!» Одному легче уйти, это он знал с самого начала. Ему вообще не надо было связываться с ней, теперь у него на плечах тужурка, немного хлеба — на одного этого хватит дольше, он бу­дет экономить — съедать по сто граммов в день. Один он все стер­пит, перейдет хребет, если бы даже пришлось ползти по пояс в сне­гу,— он доберется в Триест, к партизанам. Зачем связываться с этой девчонкой? Кто она ему? Он торопливо взбежал на крутиз­ну, будто спеша отрешиться от мысли о ней, брошенной там, внизу, но совладать со смятением своих чувств так и не смог. Что-то под­спудное в нем влекло назад, ноги сами замедлили шаг, он оглянул­ся раз, другой... Джулия едва заметным пятном темнела на скло­не. И ее покорная беспомощность перед явной гибелью вдруг сломала недавнее его намерение. Иван, сам того не желая, обер­нулся и побежал вниз. Джулия, услышав его, вздрогнула и испу­ганно вскинула голову:

— Иванио

— Я.

Видимо догадываясь о чем-то, она насторожилась.

— Почему?..

— Давай клумпесы!

Она покорно вынула из колодок ноги, и он быстро нацепил на свои застывшие ступни эту немудреную обувь, в которой еще таилось ее тепло. Затем скинул с себя тужурку.

— На. Надевай.

Все еще не вставая с места, она быстро запахнулась в тужурку, он, помогая, придерживал рукава и, когда Джулия оделась, тронул ее за локоть.

— Вставай!

Она упрямо отшатнулась, вырвала локоть и застыла, укло­нившись от его рук. Потом испытующе взглянула из-под бро­вей.

— Вставай!

— Нон.

— Вот мне еще нон...

Одним рывком он схватил ее, вскинул на плечо, она рванулась, как птица, затрепетала, забилась в его руках, что-то заговорила, а он, не обращая на это внимания, передвинул ее за спину и рука­ми ухватил под колени. Она вдруг перестала биться, притихла, чтобы не упасть, торопливо обвила его шею руками, и он ощутил на щеке ее теплое дыхание и горячую каплю, которая, защекотав, покатилась ему за воротник.

— Ну ладно. Ладно... Как-нибудь...

Неожиданно обмякнув, она прильнула к его широкой спине. И он вдруг задохнулся, но не от ветра — от того незнакомого, по­велительно-кроткого, величавого и удивительно беспомощного, что захлестнуло его, хлынув из неизведанных глубин души. Недав­ние намерения бросить ее теперь даже испугали Ивана, и он, тяже­ло погромыхивая колодками, упрямо полез к перевалу»,

Учащиеся, работая над отрывком, вчитываясь в авторский текст, обнаруживают в нем все больше и больше подробностей, увлекаются частностями, и им начинает казаться, что это и есть искомое, они начинают заниматься их разработкой и еще более углубляют ошибку, удаляясь от существа. Подобный случай и про­изошел с исполнителями «Альпийской баллады».

Помочь студентам в тех случаях, когда они увлеклись второсте­пенным, можно только одним — вернуть их к истокам, к фактам истории.

Группа заключенных совершает побег из немецкого концлаге­ря. В числе бежавших русский и итальянка. Ему 25, ей 20 лет. Они пытаются уйти от преследования. Все поведение исполнителей связано с тем, что за беглецами началась погоня. И для преследуе­мых время играет особую роль. Вот почему любая задержка в пути грозит серьезными последствиями.

В показе погоня, как исходный факт, была студентами пропу­щена. Борьба со стихией стала для них самоцелью. Они долго и убедительно карабкались вверх по крутой тропе, наперекор вет­ру, который рвал одежду. Чувствовалось, что холод крепчал, и они все медленней двигались вперед. Джулия выбилась из сил, и пут­ники вынуждены были остановиться. Иван пробовал ободрить Джулию, но это не помогало, и тогда для подкрепления сил спут­ницы он решил отдать ей хлеб. Долго и подробно Иван доставал и отламывал кусок от краюхи, и так же долго и подробно Джулия ела его. Иван пробовал заставить ее идти, пытаясь одновременно и сам хоть как-нибудь согреться, борясь с ветром и холодом. При этом исполнитель роли Ивана, заставляя встать свою партнершу, либо умолял, либо кричал. Джулия только тихо просила оставить ее в покое. В конце однообразного диалога Иван уступал просьбе Джулии и собирался продолжать путь один.

Пропуск исходного факта, как видим, сбил исполнителей с вер­ного поведения уже в самом начале. Дальше — больше.

То, что Джулия сдалась, капитулировала, отказалась от борьбы за жизнь, выпало из внимания исполнителей: главным стала еда, однообразные уговоры и просьбы. В отрывке практически ничего не изменялось.

Между тем капитуляция Джулии происходит не столько в непо­году и холод, сколько, и главным образом, в условиях погони. И го­лод, и непогоду, и холод можно было бы перенести, вытерпеть, но преследователи не ждут, и остановка при этом условии — смерть.

Вот это оба исполнителя не учитывали, и отказ Джулии идти дальше выглядел рядовым эпизодом, не изменяющим и не продви­гающим историю ни на шаг. Между тем только движение, разви­тие— самый существенный признак жизни, сценической особенно. Коль скоро этот факт не оценивался во всей значимости, то и пове­дение исполнителей было бедным. Потому Джулия вздорно проси­ла оставить ее в покое, а не принимала твердое и жестокое реше­ние— выбрать смерть и тем дать возможность спастись Ивану. А Иван не делал все для того, чтобы вырвать Джулию из беды, а только умолял, уговаривал, убеждал — и только сло­вами.

Исполнители не учитывали и того, что перевал уже рядом, а за ним спасение, и значит, шанс выжить, продолжать борьбу. И вот когда спасение рядом, Джулия сдалась!

Побег, который стоил стольких жертв, под угрозой срыва. До­рога каждая минута, и в эти минуты Иван должен совершить и совершает многое, прежде чем решиться на то, чтобы бро­сить спутницу, а потом все-таки отказаться от своего наме­рения.

Факт капитуляции Джулии, как ни один другой, во всей истории побега изменяет (в данном исполнении решительно останавливал) развитие события, а потому требует от участников действий — ре­шительных, многообразных, конкретных.

Ведь конечная цель беглецов — спастись от преследователей, сохранить жизнь, и вдруг на пути — препятствие — нелепый от­каз Джулии, который в этих обстоятельствах особенно недо­пустим.

Студенты ушли в сторону от главного. Их поведение оказалось во власти второстепенных обстоятельств, а не события. Их смутила якобы простота происходящего, они решили «обогатить, укрупнить, украсить» происшествие и сбились с фарватера, а потому центральный факт — отказ Джулии — не разработан, не проявлен, не сыгран.

Если же посмотреть на текст автора, мы убедимся, что действия его участников насыщены, точны, многообразны и продиктованы фактом капитуляции Джулии.

Прежде чем дать хлеб, Иван пробует повернуть поведение Джу­лии в шутку:

«— Финита, Иван! — тихо проговорила она, не поднимая головы.

— Как это финита? А ну, вставай!

— Нон вставай! Нет вставай.

— Ты что — шутишь? — Молчание».

Сначала Иван старается обнадежить, ободрить ее скорым окон­чанием пути:

«— А ну, поднимайся! Еще немного — и перевал. А вниз ноги сами побегут.— Молчание».

Потом Иван пробует напугать ее.

«— Ну, ты слышишь?

— Финита. Джулия нон марш. Нон.

— Понимаешь, нельзя тут оставаться. Закоченеем. Видишь—« снег».

И если Иван активен в слове, то и молчание Джулии тоже дей­ственно.

Сначала она пытается убедить Ивана в серьезности намерений, затем отказывается от попытки добраться до перевала, наконец, принимает твердое решение остаться.

Иван прибегает к сильной мере — дает Джулии хлеб, обещает дать следующую порцию, когда они доберутся до перевала, но Джу­лия все-таки отказывается идти.

Иван решает припугнуть ее лагерем, куда она немедленно по« падет, если останется здесь. Но и это не помогает.

«— Замерзнешь же! Чудачка! Загнешься к утру»,—посмеива­ясь над ее решением, пытается поднять ее Иван. Но и это не дей­ствует. Джулия лежит неподвижно. Тогда Иван пробует применить силу.

«\_ А ну, вставай! —Иван рванул ее за тужурку и по-армейски сурово скомандовал: — Встать!»

Джулия поднялась. Но новый порыв ветра опрокинул ее. Джулия решила остаться. Иван один идет дальше, но возвра­щается.

После небольшой передышки Иван начинает новый

штурм:

«\_ а еще говорила, что коммунистка,—упрекнул он.—Пани­кер ты!

— Джулия нон паникер! — загорячилась девушка.—Джулия

партиджано...

— Трусиха, а кто ж ты?

— Нон трусиха, нон паникер. Силы малё».

Рассказывая историю о застрелившемся комвзводе Петренко и ротном Белошееве, Иван делает попытку вселить в Джулию веру в успех побега. Но и это не помогает. Джулия снова молчит и не двигается. Иван прибегает к крайнему средству, обвиняя Джулию в предательстве. Ее отказ по отношению к товарищам, которые по­гибли, помогая им бежать,— предательство. И наконец — уходит один.

Как видим, событие — отказ Джулии — разработано автором подробно, и если бы студенты, занимаясь самостоятельно, были озабочены выявлением события и поступков, связанных с ним, они увидели бы, что оба героя в рамках главного факта, преследуя свои цели, борются не столько со стихией, сколько друг с другом, совершая помимо простых физических поступков (греются, прячут­ся от ветра, падают, встают, едят хлеб и т. д.) ряд действий, опре­деляющих суть борьбы, суть происходящего... Простые физические действия, всякого рода приспособления стали для студентов опре­деляющими, в то время как они должны и могут интересовать нас, только если они помогают раскрыть событие.

Возвращение Ивана является третьим — основным фактом от­рывка.

Уйти одному — спасение, остаться с ней — погибнуть, но есть еще выход — нести Джулию на себе. Принимая это решение, он фактически рискует жизнью, точнее, жертвует собой.

Это самопожертвование Ивана, являясь главным фактом от­рывка, одновременно определяет существо происходящего, ибо смысл всего отрывка в этом поступке Ивана, который, кстати го­воря, во многом определил дальнейшую судьбу и отношения героев повести. Она кончается близостью героев, гибелью Ивана, спасени­ем Джулии, которая будет воспитывать сына, назвав его в память об отце — Иваном.

Отрывок в том виде, в котором он был сыгран, действительно не мог быть предъявлен на экзамене потому, что в нем не были раскрыты события, не было подлинной борьбы. Он повторял прак­тически упражнения первого семестра.

Ошибка, о которой речь шла выше, подвела исполнителей и в другом. Учащиеся должны понимать, что цель экзамена в кон­це первого курса — получить право говорить на сцене от своего имени чужие слова, сознавая, что слово — яркий и выразительный инструмент сценической борьбы.

Участники «Альпийской баллады» говорили заученные слова без потребности. Исполнительница роли Джулии, заучив русские слова на итальянский манер, кокетничала оригинальностью произ­ношения. Все это студенты делали несмотря на то, что в отрывке мало слов, герои говорят только по крайней необходимости. Болт­ливость студентов особенно настораживает. Когда же произошел этот срыв? Почему? Было бы неверно только указать на ошибку. Студентка пишет, что они много и изнурительно работали самостоятельно и их внимание в последнее время было направлено на физическое самочувствие героев.

Самостоятельная работа не только поддерживается нами, но и всячески внедряется в практику учебы. Но самостоятельная ра­бота требует и умения работать верно в отсутствии педагога. Это умение, понимание принципов процесса работы над материалом участники «Альпийской баллады» не проявили.

Еще в начале работы над отрывком (да и во всей серии преды­дущих упражнений) мы предлагаем студентам некую рабочую схему репетиций. Следует оговориться, что, предлагая некую схему работы, мы вовсе не стремимся к тому, чтобы она была заучена намертво и на все случаи жизни. В театральной практике само­стоятельные и репетиции с режиссером по форме и назначению могут быть самыми разнообразными. Известно, чем выше мас­терство режиссера, уровень артистов, тем меньше они во влас­ти схемы, тем меньше прибегают к терминологии в процессе ра­боты.

Но это потом, в театре. Сейчас же учащимся необходима некая азбука самостоятельной репетиции, иначе они будут «много и из­нурительно» работать, а результат будет минимален. Каков же путь, этапы самостоятельных репетиций?

1. Подробный и последовательный пересказ истории.

2. Определение исходного, центрального, главного события истории.

3. Определение сквозной цели и основных, самых крупных по­воротов на пути к достижению ее.

4. Первые этюдные пробы.

5. Сопоставление пробы с материалом автора. Выявление пропусков в логике поведения, т. е. процессе сближения с ав­тором.

Если первые три момента выполняются настойчиво, без откло­нений, то дальнейшие репетиции будут идти в верном направлении, а именно: будут посвящены поиску разнообразных путей к дости­жению цели.

Студенты в данном случае, работая самостоятельно, все поста­вили с ног на голову. Будучи не прочны в знании и умении пользо­ваться учебной логикой репетиции, они миновали по существу первые три момента и начали прямо с четвертого, т. е. с проб, и, очевидно, многочисленных. Они добились в этом направлении убедительных результатов, и было бы несправедливо их работу считать бесполезной. Их молчание в то время, когда они шли, бо­рясь с ветром или закутываясь в рваную одежду, останавливаясь, чтобы погреть озябшие пальцы, протирая глаза от ослепляющего снега; или когда проходили небольшой участок мимо крутого об­рыва, держась за выступ каменной и скользкой скалы, прячась от ветра за углы утеса,— было оправданным и органичным. Нельзя было не порадоваться тому, что они надежно усвоили основы пер­вого семестра. Их молчание убеждало, но мы уже на другом этапе, и нас интересует молчание, прорвавшееся в слово,— озвученное молчание. Физическое самочувствие, богато и тонко воспринимае­мая среда оказались совершенно оторванными от действенных фактов, существовавших помимо них, а значит, были лишены со­держания, так как оно всегда в сценической борьбе. Если бы сту­денты в самостоятельной работе пошли верным путем, время ушло бы главным образом на построение и разработку события «капи­туляция»— отказа Джулии продолжать борьбу.

Чем богаче и многообразней сумма действий, приспособлений на пути к цели, тем богаче и объемней основной факт — капитуля­ция Джулии, находящийся между началом истории (погоня) и ее концом (самопожертвование Ивана). На выявление этого цент­рального факта в отрывке и должна быть потрачена репетицион­ная энергия в самостоятельной работе студентов.

Задавшись правильной целью настоять на своем, Джулия на­столько преувеличила значение усталости, что не находила в себе силы активно реализовывать свою цель и полностью была занята самочувствием и борьбой со стихией. Из-за этого она окончательно «вывалилась» из события, а оно именно в позиции Джулии; ведь это она, а не Иван капитулировала, и она должна была отстаивать свое решение.

Исполнитель должен ясно понимать, что он обязан входить в борьбу с целью и уходить из борьбы, либо одержав победу, т. е. реализовав цель, либо проиграв ее. Если внимательно проследить за логикой поведения Джулии у автора, то обнаруживается богат­ство поворотов в ее поведении. В работе студенты должны обна­ружить эти повороты в материале отрывка, подчиняя свое сцени­ческое поведение только авторской логике.

«— Иван!..— неожиданно позвала сзади Джулия.— Иван!..

Ничего больше не говоря, Джулия молча плелась меж камней, и он без слов понял, в чем дело».

Джулия впервые попросила помощи, заставила Ивана вспом­нить о ней, хоть на секунду сбавить шаг. Иван оставил эту прось­бу без ответа. Вскоре Джулия впрямую просит отдыха.

«— Иван,— сказала, подойдя, Джулия.— Очен, очен уставаль». Но снова путь продолжался. Вскоре Джулия совершает новую попытку добиться остановки, уличая Ивана в обмане.

«— Почему нон переваль? Где есть переваль?» И снова попыт­ка получить отдых срывается. Иван упорно продолжает идти. Вдруг Иван сбился с тропы и, приказав Джулии подождать, пошел проверить путь. Джулия тут же воспользовалась возможностью отдыха, опустилась на землю и скорчилась от холода. Пока Иван ходил, она поняла, что встать больше не сумеет и никуда, во вся­ком случае сейчас, не пойдет.

Потом Ивану удалось заставить Джулию подняться и продол­жать путь. Но сильный порыв ветра стеганул по лицам снежной крупой и так ударил в грудь, что они задохнулись и Джулия упа­ла. Это пробуждает в Джулии твердую решимость больше не вставать ни под каким предлогом, остаться здесь, не быть Ива­ну обузой, чтобы не погубить и его. Новый поворот в движении к цели.

«— Джулия финита. Аллее! Иван Триесте. Джулия — нон Три­есте». Девушка выбирает новый способ борьбы — молчание. Оно неизбежно должно разозлить, взбесить Ивана, и он, поссорившись с ней, уйдет один. Другого способа борьбы Джулия не видит, а цель настоять на своем — освободить Ивана — должна быть до­стигнута. На все дальнейшие попытки Ивана спасти Джулию, за­ставить ее идти, Джулия не отвечает, и автор, характеризуя ее поведение, дает одну за другой три ремарки;

«Джулия молчала...

Она не ответила...

Она продолжала молчать...»

Джулия одержала победу. Она остается. Иван уходит. «Так правильно! Так хорошо!»— решает она. И если бы студентка вела себя в отрывке подобным образом, то она могла бы считать свою задачу выполненной, так как она вышла бы на учебную площадку, сознавая предмет борьбы, и добилась бы реализации своей цели. Наш беглый анализ поведения Джулии обнаруживает действен­ность, активность ее позиции, разнообразие в выборе средств борьбы, повороты в движении к цели.

Предлагаемые обстоятельства, связанные с физическим само­чувствием и атмосферой действия, в данном отрывке будут только тогда иметь значение, когда они будут оттенять, окрашивать со­бытие, через которое только и может в полную меру раскрыться и прозвучать смысл отрывка.

Работая над отрывком, мы обращаем особое внимание на вы­бор материала, его осмысление, на то, чтобы студенты овладели событийным, действенным вскрытием материала.

Овладеть основами действенного анализа и органическим дей­ствием в предлагаемых обстоятельствах автора, научиться сбли­жать авторское с личным, понять и почувствовать природу сло­весного действия — основная задача второго полугодия учебы.

Мы показали процесс этюдного анализа отрывка, смысл кото­рого в приближении к авторскому тексту. Мы проиллюстрировали, как материал автора можно и должно сближать с опытом и воз­можностями учащихся. В наших примерах мы стремились акцен­тировать внимание на том, что во всех этюдах студенты должны действовать только от своего имени, т. е. «если бы» это был я, «ес­ли бы» это случилось со мной.

Работа над ролью проходит два этапа: когда артист познает роль — «я — в роль» и когда материал роли входит в опыт артиста, становится потребностью — «роль во мне». Процесс этот сложен, извилист, и раскрыть его во всей полноте в настоящей работе невозможно Важно выделить, подчеркнуть следующее: работа над отрывком есть первые шаги учащегося в работе над ролью на этапе я — в роль.

*«Актер ни при каких условиях не должен отступить от са­мого себя. Что бы актер ни играл, каждую секунду он играет самого себя, никого другого он играть не может. Огромная ошибка существует в понятии перевоплощения. Перевопло­щение не в том, чтобы уйти от себя, а в том, что в действиях роли вы окружаете себя предлагаемыми обстоятельствами роли и так с ними сживаетесь, что уже не знаете*, *«где я, а где роль?». Вот это настоящее, вот это есть перевоплощение».*

*К. С. Станиславский*

ГЛАВА ПЯТАЯ

ИТОГИ ГОДА

*Нужно трудное сделать привычным, привыч­ное легким, легкое красивым, красивое прекрас­ным.*

*К. С. Станиславский*

*Совместный труд воспламеняет в людях такую ярость свершений, какой они редко могут достичь в одиночку.*

*Р. Эмерсон*

Прошел год. Первый год овладения школой актерского мастер­ства. Каков самый общий итог этого хрупкого и самого важного этапа учебы?

Все педагогические усилия были направлены на то, чтобы на­ши подопечные сознательно овладевали принципами школы. К это­му, собственно, сводится цель всякого образования.

В свое время мы условились, что в основе школы воспитания артиста лежат как бы три одновременных потока:

постижение внутренней психотехники — элементов процесса сценического переживания;

тренинг внешней техники, т. е. средств воплощения —передачи, трансляции внутреннего переживания;

воспитание творческой личности.

Весь педагогический процесс строится так, чтобы он одновре­менно сочетал все три направления школы, не нарушая последо­вательности, определенного поэтапного порядка, логику в элемен­тах процесса и их взаимосвязь.

Конечно, всякий педагог заинтересован в том, чтобы воспитать выдающегося ученика, своеобразную творческую личность, но это только возможный, желаемый конец пути. Художественная инди­видуальность начинает звучать не сразу. На этапе тренинга она даже может не проявиться так ярко, как это думается при всту­пительном экзамене.

Прежде всего необходимо овладеть основами школы. Каждый это делает, разумеется, по-своему. Только овладев внутренней и внешней техникой профессии, можно раскрыть творческие воз­можности личности.

Воспитание творческой личности не может идти абстрактно. Оно строится только на основе определенной методики, на определенных тренировочных «станках». У нас это учебный полукруг и целый комплекс разнообразных упражнений.

В корнях тренинга психотехники лежит принцип «быть, а не казаться» во всем. Иначе не раскроется, не заговорит природа дан­ного человека, она будет фальшивить, сбиваться, и значит, не рас­кроется творческая личность.

Твердо придерживаясь этого принципа, надо научить сту­дентов жить в сценических обстоятельствах только от своего имени.

То же относится и ко второму направлению школы — воспита­ние и тренинг внешней техники, т. е. обогащение возможностей психофизической природы данной личности.

С первых шагов знакомства с будущим артистом мы не случай­но проверяем его природные физические задатки, а в дальнейшем создаем обстановку, стимулирующую их развитие, и следим за тем, чтобы занятия по таким дисциплинам, как сценическое движе­ние, речь, фехтование, танец, постоянно смыкались с принципами актерского мастерства («...быть, а не казаться», «я есмь», ве­ра и погруженность в вымысел, офантазирование и оправда­ние каждого движения, жеста, звука по законам живой при­роды).

Из этого не следует, что нужно сначала овладеть внутренней психотехникой, потом внешней, а уж после всего этого заняться воспитанием личности.

Мы настаиваем на их единстве, нерасторжимости, но при этом подчеркиваем опережающую, и на первом этапе особенно, роль внутренней психотехники, хотя все три направления требуют всег­да и всюду одного и того же подхода: чем бы студент ни занимался (читает ли он книгу, общается ли с людьми, готовится ли к этюду, отрывку, играет ли сцену), он все это должен делать от своего име­ни, от своего сознания и через свой опыт.

Уже на так называемом стартовом — первом занятии мы гово­рим студентам:

«Мы будем проверять в первое время ваше право заниматься актерской профессией, вашу возможность пойти этим путем. Мы хотим каждого вернуть к лучшему в вас, к вашим лучшим природ­ным свойствам — ума, сердца, тела. Это возможно, если про­явится, воспитается творческая воля, т. е. профессиональный ха­рактер.

Мы будем учить вас быть творческими людьми, а профессия обретется на основе тренировочной закалки. Мы учим сначала жить в искусстве, а потом его делать.

Вам предстоит научиться жить в коллективе так хорошо, чтобы другим было лучше. Вам предстоит создавать идейное братство и единство. Это очень не просто...»

Первый год учебы по тонкости и сложности задач, по уровню требований отличается от всех последующих.

На старших курсах ко всем направлениям тренинга предъявляются большие нагрузки, но без осознания, освоения первого года нельзя рассчитывать на успехи в будущем.

Если, скажем, спортсмен задается целью преодолеть 2-метро­вую высоту, то он никогда не сумеет достичь желаемого результа­та, если предварительно не получит основательную общую физи­ческую подготовку, на базе которой он будет овладевать техникой прыжка, совершенствовать ее, и тогда, может быть, высота поко­рится ему. Но стоит атлету даже на короткое время перестать заниматься общей физической подготовкой, как результаты его начнут снижаться, век прыгуна будет короток, а его «спортивная» жизнь не будет отмечена радостями побед. С этим согласится всякий, даже не интересующийся специально проблемами спорта.

Точно так же мы должны относиться к первому году обучения, как относится к общей физической подготовке спортсмен, точно так, как в балетной школе — к постоянному и мучительному экзерсису.

Для нас первый год — это наша «общая физическая подготов­ка», это база, овладеть которой необходимо, совершенствовать и оттачивать которую надо все годы учебы и всю творческую жизнь и без которой мы не мыслим себе ни дальнейшей учебы, ни удач в будущем.

Нами изложен процесс обучения в течение года: последова­тельно от первого этюда к авторскому отрывку. Каждое новое звено в процессе обучения мы пытались раскрыть в связи с преды­дущим.

Теперь нам необходимо обозреть картину в целом. Это значит определить критерии первого года, т. е. сговориться о том, чем должны овладеть студенты по всем трем направлениям тренинга, что в конечном итоге и составит основу школы актерского мастер­ства.

На практике итоги первого года всегда подводятся на послед­нем занятии, и всегда эти итоги разные, так как не бывает коллек­тивов (классов), во всем схожих друг с другом. Один класс легко осваивает подход к словесному действию, другой не справляется с этим. В одном коллективе с первых дней удается сразу создать верную рабочую атмосферу, в другом процесс настройки на кол­лективную работу создается долго и мучительно.

В конце года мы обычно даем студентам задание проанализи­ровать итоги учебного года. Некоторые размышления — записи о результатах первого года обучения мы хотим привести.

Один студент несколько романтически пишет в творческой тет­ради:

«Впечатления так остры, так захлестывают друг друга, что уже не чувствуешь ничего в отдельности, все сливается в одно целое.

Чувствую, что понял целое, а как расчленить его на части, ос­мыслить — сказать не умею...»

 (Не страшно, что студенту не удается расчленить, разделить процесс. Важней другое! Он увязал все в одно целое. Оно не толь­ко в его сознании, оно в его чувстве... Значит, состоялось главное — все три потока тренинга вошли в плоть и кровь будущего артиста.)

Другой студент, отвечая на вопрос, что для него самое главное в итогах первого года, говорит:

«Творчеством можно заниматься только в тишине и чистоте. Мы очень похожи на хирургов, оперирующих на сердце. Верней, мы должны быть на них похожи, потому что наша работа не меньшее таинство и требует не меньшей точности.

Я как-то кожей почувствовал, что от того, какие отноше­ния будут у нас в классе, зависит и моя учеба, и учеба всех

ребят...

Как мешал мне разлад с товарищами в личных этюдах! Сколь­ко раз у нас срывались интересные коллективные затеи!

...Но были у нас минуты, когда создавалась обстановка брат­ства, что ли... Какое-то единомыслие, единодушие... Словом, студийность... Что ж это такое? Думаю, что это просто порядочное отношение к творчеству. Это так же обязательно, как белый сте­рильный халат хирурга. И на первом, и на шестнадцатом, и на последнем уроке об этом нам говорят... Но этому надо учиться всю жизнь... Я и учусь!!

Еще один ответ на этот же вопрос:

«Уже на первых уроках я задумался о своем нравственном опы­те и понял, сопоставляя то, что есть во мне, с тем, что надо,— ра­бота предстоит огромная.

Я наивно предполагал, что ничего во мне особо худого нет. В школе я был любимцем товарищей, учителей. Я был весельчак — «клоун!». Это была маска. Есть еще много и другого, о чем говорить не хочется. Делать себя лучше можно, оставаясь только самим собой. Нельзя «казаться» ни в жизни, ни тем более на сцене.

Жизнь актера в буднях и на сцене неделимы. Самолюбование, стремление сделать себя более «утонченным» или, наоборот, «ма­терым»— приучают к неестественности, к штампу в жизни и на сцене.

Актер — это одновременно и творец, и материал образа. Но ведь материал, с которым я буду работать,— прежде всего я сам. А я сам создаю себя прежде всего в жизни. Значит, мой художественный образ, т. е. образ действий, построенный на моем материале, пол­ностью зависит от образа моей жизни. И как бы я ни стремился к сценической чистоте, если я сам фальшивлю, если я лицемерю, если я ханжа, у меня дурной вкус и т. д.,— все это просочится в по­ры моего художественного вымысла...

На сцену мы выходим с тем душевным запасом, который при­обрели в жизни. Он должен быть достоин ее...»

Следующая запись:

«Я долго негодовал на себя! Злился! Не спал ночами! Мне казалось, что я непроходимый тупица! Каждый день принимал реше­ние бросить учебу, но утром откладывал еще на один день! Я не мог понять, зачем нам нужен этот каскад разнообразных упраж­нений? Что он дает? Мне казалось, что играть — это так просто. Приняли-то меня если уж не за талант, то за способности?!— и кажется мои муки и терпение вознаграждены. Что же я по­нял?

Человек существует в разных предлагаемых обстоятельствах. Организм наш склонен приспосабливаться, адаптироваться к ним. Можно привыкнуть и долго жить в темноте, в одиночестве, на Се­верном полюсе и т. д.

На сцене адаптация к новым предлагаемым обстоятельствам должна приходить сразу, сиюминутно. Вот главное в школе! Как? С помощью чего? Только через органы восприятия. Для этого наша сенсорная система должна быть натренирована пре­дельно.

Мы должны оттачивать умение — произвольно создавать веру в нужные нам условия среды. Только тогда развитая память «сенсорки» превращает пол в луг, класс в непроходимые джунгли тропиков и т. д. Теперь самое главное — основа творчества: «а если бы я в данных предлагаемых обстоятельствах стал бы тигром?! Могу? Могу и это! Все могу!» Я был счастлив, когда это понял. Помочь может развитое воображение и вера в вымысел... После этого у меня все, как говорится, пошло! Конечно, грамотности можно обучить всех, но одухотворят ее только творческие способ­ности.

Что же такое первый курс для меня? Мы учимся жить в искус­стве и учимся тому, как его делать. Как жить? На этот вопрос од­нозначно ответить невозможно. Целая система! А как делать? Тем более! Хватит ли одной, даже двух жизней, чтобы исчерпать воз­можности! Вряд ли!

Но вот важнейшая вещь! Для меня наиценнейшим открытием было то, что смотрю ли я работу товарищей на учебной площадке, нахожусь ли на ней сам,— я все соотношу с наблюдениями о жиз­ни, со своим опытом чувств.

Я прислушиваюсь к своей природе, ведь она никогда не обма­нет, конечно, если привычка лгать самому себе не стала второй натурой!

В каждом своем шаге на площадке я чувствую и тренирую в се­бе эту горькую и радостную зависимость моего поведения от впе­чатлений реальной жизни.

Я понял, что все упражнения, весь учебный год, если хотите, были направлены на то, чтобы подвести нас к чувственному осозна­нию того, что сценическая жизнь есть опыт прожитого, опыт наблюденного, перерабатываемый и трансформируемый твор­ческим воображением. Все «соки» творчества мы берем из жизни.

В этом смысле я очень люблю упражнение «наблюдения». Главное в нем — все взято из жизни, и все на сцене принадлежит мне. Наш знаменитый «опыт нервной клетки».

Как это трудно научиться относиться к жизни пристрастно, обогащать опыт чувств, совершенствовать органы восприятия — сенсорную систему. Настоящее высокое творчество, в этом я убе­дился уже, невозможно, если не уловлена связь его с жизнью, а она прежде всего во мне. Значит, нужно понять самого себя, сде­лать себя лучше, богаче, познавать жизнь собой. Простая мысль: какова моя жизнь — таково и творчество!»

В конце года один из студентов пишет:

«Во время работы над басней я понял природу рождения слова и сделал для себя почти научное заключение, которое мне пред­ставляется наиболее существенным: «Слова имеют первостепенное значение при вторичности их возникновения». Что это значит? За словами всегда должны стоять живые, реальные факты — видения. Если этого нет — я на сцене обманщик. Я делаю то, на что не имею права, говорю о том, что не вижу, чему не был свидетелем, чего не прожил, не прочувствовал. Не передавая, не транслируя никакой реальной информации партнеру, я вру сам, заставляю врать его. И если я в какой-то сцене, придя за помощью и советом к товари­щу, после того как меня несправедливо оскорбил, унизил мой на­чальник, не вспомнил подобного случая из жизни или не сыграл сначала этюд на эту тему, чтобы накопить «киноленту», мои слова будут лишены всяких оснований, они будут «слетать» с языка, а не рождаться. Если же я буду видеть несправедливую ярость моего начальника, обвинять его, ища защиты и помощи у товарища, я буду искренен, правдив, мне поверит партнер, поверит потом и зритель».

Новая запись:

«Я бы хотел подчеркнуть два момента, которые представляются мне значительными, так как они, как мне кажется, особенно про­двинули меня в процессе учебы.

Первое. В начале учебы я долго был напряжен. Я боялся ошиб­ки. И зря! Мое «трепетное» отношение к школе рождало во мне страх, а он новую боязнь, скуку, уныние. Я был в тупике. Педагоги делали мне замечания; я поражался их долготерпению и продол­жал «тонуть» в напряжении.

«Чудо» случилось не на уроке. Был вечер музыкальных сюр­призов. Я немного играю на рояле... Вспомнил, как к моей учительнице по музыке часто приходил молодой человек. Урок в таких случаях быстро завершался, и они куда-то убе­гали.

Я оставался наедине со своими гаммами...

Вот эго мы и сыграли. Я был этим молодым человеком. Прихо­дил. В школе молча сговаривался с учительницей о «побеге», и, по­ка она собиралась в «поход», я садился к роялю и демонстрировал растерявшейся ученице свое «мастерство». Не бог весть какая си­туация! Но речь о другом. Этот этюд я играл без напряжения и шопеновский вальс исполнил с увлечением, так что, пожалуй, ни до, ни после лучше не играл.

Все было мне знакомо! Все доставляло радость! То ли этюд был удачен, то ли атмосфера праздничности курсового вечера сюрпри­зов, общего веселья повлияла на меня и «убила» мое напряжение, страх и скуку — не знаю! Наверно, все вместе! Одно я почувство­вал на всю жизнь, что напряжение на сцене — это результат отсут­ствия радости, игры! С тех пор стремлюсь к тому, чтобы на пло­щадке и вокруг нее возникала доброжелательная атмосфера удо­вольствия от работы. Атмосфера свободы!

Это трудно! Не зря же говорят, что через страдания мы полу­чаем минуты радости. И второе. Я понял, что такое слово — дейст­вие, слово —прорвавшееся молчание. Это значит, что молчать уже нельзя, тогда слово (если правильно ведешь внутренний текст, стремишься к цели, помнишь о событии) вырывается откуда-то из недр души, оно становится необходимым.

Только в работе над отрывком я понял, почему педагоги гово­рят нам: «Мы следим за тем, как вы молчите, если ваше молчание правдиво (т. е. вы думаете, слышите, видите, оцениваете слова и поступки партнера, все в вас «оседает», а не «протекает», как в решето), то и заговорите вы по существу, скажете только то, что нужно. Ваше слово будет действенным.

Запомнил на всю жизнь: пуще всего надо следить за непрерыв­ностью. Любой обрыв в видениях, в оценке, пропуск предлагаемых обстоятельств, и все — нет живого процесса! Он оборван, и наша жизнь на сценической площадке уже идет не по живому восприя­тию среды, не за живым партнером, не сиюминутно, а условно или по памяти вчерашнего».

Судя по результатам практической работы, по анализу итогов года, сделанному в записях, мы можем с уверенностью сказать, что все три направления тренинга вошли в сознание и чувство боль­шинства учеников. Правда, в меньшей степени прозвучали мо­менты, связанные с тренингом внешней психотехники, но ведь этим тренингом студенты в основном занимаются на других дисципли­нах.

Итак, что же вошло в нашу «общую физическую подго­товку»?

1. «Быть, а не казаться». Воспитание естественности, человече­ской подлинности и воспитание творческой воли, как положитель­но и гуманно направленной энергии.

2. Тренинг сенсорной системы — органов восприятия, что позво­ляет ученику жить в предлагаемых обстоятельствах сиюминутно — «здесь, сейчас, в данный момент».

3. Осознание того, что артист одновременно и творец и инстру­мент.

4. Обретение свободы через напряжение в постоянном тренинге, т. е. легкости импровизационного самочувствия. Импровизационность в упражнении, в этюде, в отрывке — самый верный признак обученности.

5. Воспитание чувства неделимости жизни и творчества, зави­симости одного от другого.

6. Познание законов рождения живого слова на сцене.

7. Овладение непрерывностью процесса внутренней жизни в об­стоятельствах вымысла.

8. Постижение того, что главный элемент профессии — это спо­собность к органическому действию в конкретном событии. Понять, что сценическая жизнь складывается из логической цепочки опре­деленных событий, в которых сиюминутно мы действуем во имя достижения цели,— значит понять душу школы.

9. Освоение путей «авторизации авторизованного».

10. Осознание гражданской и общественной назначенности ак­терской профессии, воли и напряженности творческой жизни — «я знал одной лишь думы власть, одну, но пламенную страсть».

Это самый общий, очень схематичный перечень основных мо­ментов тренировочного процесса.

Кроме того, надо помнить, что обучение складывается из созда­ния коллективной творческой атмосферы (студийности) и собст­венно творчества. Без первого — второго быть не может. Поэтому наше главное требование — студент должен стать творцом в кол­лективе, это значит уметь подчиняться коллективным требованиям и в то же время оставаться самим собой, не ассимилироваться, уважать, оберегать коллективный порядок на благо самому себе.

И если класс и каждый ученик в отдельности не только пони­мает это, но и чувствует, т. е. проникся требованиями не на сло­вах, то можно считать, что мы верно прилагали свои педагогические силы и процесс обучения был плодотворен.

Наша забота и тревога должна быть одна — чтобы каждый уче­ник состоялся как творческая личность, как артист. И сравнивая в заключительной беседе нашу первую встречу с учащимися с по­следним уроком-экзаменом, мы должны руководствоваться сле­дующим:

овладел ли ученик самодисциплиной в классе (что сравнитель­но нетрудно);

осознал ли, прочувствовал ли суть процесса органического дей­ствия в предлагаемых обстоятельствах. (Это главное и самое тон­кое.)

Всякий класс есть ансамбль индивидуальностей, и надо сберечь каждого в классе, все его своеобразие, но больше всего надо забо­титься о том, чтобы уберечь класс.

Конечно, воспитание творческой личности процесс трудный, ча­сто здесь природные задатки решают все, но многое и воспитывает­ся. Мы прежде всего обращаем внимание на воспитание творче­ской воли, на подвижность человека в работе, на то, способен ли он понимать товарища, учитывать замечания, легко и живо откликаться на творческие задания. Творческий человек должен быть способен к состраданию к жизни, к людям, к товарищам. Строгость к себе и к другим должны сочетаться с терпимостью. Способен ли студент помочь другому, способен ли понять особенности другого? Не меряет ли всех по своей или какой-либо признанной «модели». Нечуткость приводит к глухоте и однозначности во всем.

Подводя итог года, мы, педагоги, обязаны ответить на эти воп­росы, анализируя ученические успехи каждого студента.

Что касается самого экзамена по актерскому мастерству в кон­це учебного года, то он не должен быть «отчетным мероприятием». Отчетность ведет к напряжению, страху, к наигрышу. Лучше всего, если экзамен по существу ничем принципиально не будет отличать­ся от обычного урока, только, может быть, иначе организованного.

Педагогам следует всегда помнить и всячески внушать учени­кам, что экзамен не демонстрация талантов, что он должен только предъявить безупречную обученность, грамотность учащихся.

На экзамены первого полугодия выносится этюд, в конце года мы играем отрывки, которые родились тоже через тренировочный этюд.

Этюд, как основной методический прием тренинга, пронизывает всю учебную работу. Этюдом занимались мы, работая с «бисером». Все первое полугодие строится на серии этюдных заданий. К на­блюдению и к басне мы подходим тоже через этюд. Также нето­ропливо, серией этюдов мы прорабатываем авторские отрывки.

Кратко излагая принципы учебной работы первого года, мы, естественно, не смогли сколько-нибудь подробно остановиться на этюде, как основном тренировочном средстве. Но через этюд мы и дальше будем строить процесс учебы, через этюд мы будем учиться постигать логику и смысл поведения героев в сложных драматургических произведениях.

Считая этюд важнейшим элементом практической работы бу­дущего артиста над ролью, мы должны всесторонне и подробно рассмотреть его возможности, назначение и способы применения в процессе воспитания артиста, в методике работы над ролью и спектаклем. Этому и будет посвящена третья часть нашей рабо­ты «Этюд и школа».

В конце учебного года мы даем студентам задание на лето, чтобы не прерывать уже возникший навык к постоянному самовос­питанию. В задании пять-шесть пунктов: 1. Прочесть К. С. Ста­ниславского «Работа актера над собой», I том. Подготовиться к бе­седе. 2. Сделать запись в творческой тетради — «Моя жизнь в ис­кусстве летом». 3. Подготовить сюрприз товарищам — этюд, наблюдения, музыкальную шутку и т. д. 4. Записать действенную партитуру экзаменационного отрывка. 5. Предложить пьесу, произ­ведение для работы на 2-м курсе. 6. Описать любимые упражнения тренинга.

Конечно, задания варьируются в зависимости от состава класса и педагогических задач на данном курсе.

К любой проблеме в нашем живом деле нельзя подходить как к застывшей аксиоме. Мы слишком часто фетишизируем правила,— добросовестно следуем им, забывая, что творчество, и театральная педагогика в том числе, богато не столько правилами, сколько мно­гообразием исключений.

Поэтому и к настоящей работе следует подходить не как к на­бору общих правил, а только как к частному практическому опыту, который может быть полезен, если отнестись к нему творчески, с учетом конкретных, реальных и своеобычных обстоятельств, в каждом конкретном случае именно с данным классом и только с этим учеником. Иначе наша педагогика будет начетничеством и формализмом — самым страшным врагом творчества, тем более педагогического.

*«Нет ничего глупее и вреднее для искусства, чем «система» ради самой «системы». Нельзя делать из нее самой цели, нельзя средство превращать в сущность».*

*К. С. Станиславский*