

**РЕЖИССЕР**

И

**З.Я. КОРОГОДСКИЙ**

**АКТЕР**

З.Я. КОРОГОДСКИЙ

РЕЖИССЕР

И

АКТЕР

Издательство

«советская Россия»

Москва 1967

В МЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

За годы работы в театре автор не­однократно встречался с режиссерами самодеятельного теат­ра — и по совместной работе в театральных студиях, народных театрах и на семинарах по вопросам режиссерской профессии.

Весьма отрадно, что современный уровень самодеятельного театра во многих случаях достигает высокого профессиональ­ного мастерства. Знаменательно н то, что режиссеры и актеры таких театров проявляют глубокий интерес к теории своей второй профессии. В ряду вопросов, волнующих участников театральной самодеятельности, наиболее острые, бесспорно, связаны с методом действенного анализа. Практика показы­вает, что именно методика работы с артистом — процесс по­строения спектакля и создания роли, то есть суть нашей про­фессии,— наиболее запущенный, отданный, что называется, самотеку раздел работы; именно здесь больше всего стихий­ности и приблизительности. Вот почему автор счел целесооб­разным поделиться своим опытом встреч с самодеятельными режиссерами по вопросам метода действенного анализа.

Данная книга рассматривает характер взаимоотношений, позиции режиссера и актера только в конкретном процессе методики действенного анализа пьесы и роли.

Но прежде чем начать этот главный, составляющий содер­жание книги разговор, необходимо остановиться, хотя бы коротко, на некоторых общих вопросах режиссерской и ак­терской профессии.

Давайте задумаемся: что главное в современном театре? На каких путях ждет его успех? На первый взгляд, вопросы эти очевидны, но в действительности решаются они совсем ве просто и уж во всяком случае не однозначно. Поэтому есть смысл с самого начала договориться по ряду важных, осно­вополагающих вопросов сегодняшнего театра.

1

НЕМНОГО О ТЕОРИИ

**Жить или «умереть»**

Удачно найденные мизансцены, броское оформление или, напротив, скромная сценическая площадка, использование новых принципов освещения, особой игры цвета, не определяют глубины спектакля.

Театр без занавеса или с удачно найденным супер занавесом, театр, где все, что ранее делалось за занавесом, создавая особенный трепет ожидания до раскрытия его, теперь обнажено, и даже оформление па глазах у зрителя меняют сами артисты — еще не театр.

Ни сверхновые синтетические материалы в оформлении, ни новые музыкальные ритмы н инструменты сами по себе искусства еще не делают.

Мы знаем спектакли с ведущим ка сцене, или с его голосом за сценой. (Случался ведущий не один, даже четверо, а то и целый хор.) Мы знаем спектакли, которые начинаются в зрительном зале и продолжаются в фойе в антракте — и они,. подчас, оставляют нас равнодушными. А сколько поставлено спектаклей, в которых искренне выкрикиваются злободневные тексты или звучат гуляющие по стране мелодии, мастерски исполняется пантомима, а то н цирковые антраша. И несмотря на это, они все-таки тоже ничего нового не сказали. Перечис­ление может быть бесконечным, и оно делается вовсе не для того, чтобы дискредитировать эти средства сценической выразительности. Забегая вперед, можно засвидетельствовать, что, без них нет театра, что пора унылого правдоподобия и разре­шенных находок, пора пресного быта канула в Лету и, хочется верить, навсегда.

Mы вспомнили завидные находки многих спектаклей в тем. чтобы категорически заявить, что все они перестают быть ценными, значительными, если живут помимо актера, вопреки ему или без него.

Если в современном театре ведущая роль и принадлежит режиссеру, то это определяется прежде всего его работой с артистом. Трудно себе представить спектакль где режиссерской фантазии вся сценическая техника использована с такой силой выразительности, что без артиста сам уже составляет театральное искусство

Все театральные средства приобретают уровень искусства если они синтезированы а артисте, одухотворены, оправданы им помогают раскрытию главного в драматическом искусстве — жизни человеческого духа.

Самый яркий сторонник изобретательной постановочной! режиссуры мечтает об актере, который бы легко и самым лучшим образом воплотил его замысел. Чем труднее и богаче этот замысел, тем талантливее должен быть артист.

Справедливо, что многие зрители идут сегодня! спектакли Товстоногова, Ефремова. Эфроса, Кнебель, то спектакли того или иного режиссера. Только не потому что этим режиссерам удалось выразить себя и время помимо артиста — нет, именно потому, что асе средства сценической выразительности у них подчинены артисту, раскрывают

Думается, что и «век минувший» в лучших своих образцах выдвигал именно такую режиссуру, которая «умирала в артисте с тем чтобы ожить а Хмелеве, Добронравове Марецкой...

И если «век режиссуры» подарит театру новую плеяду артистов-художников. то нет смысла спорить, как: нынешний театральный век. Важно, чтобы свидание с театром было полноценным.

Спор о долговечности театра решит артист. Неповторимость театра в нем. Могучая сила драматического искусства в том, что зритель является свидетелем и участником творческого процесса. Сейчас, в эту саму секунду, у зрителя на глазах рождается мысль, чувство, борьба. Зритель допускается до самого таинственного, интимного акта творчества

Уже не одно десятилетие, а вернее с конца XIX передовая режиссура и театральная педагогика ищут пути воспитания самостоятельно творящего артиста. И теля, а именно творца. Уже давно замечено, что если талантливый режиссер встречается с талантливым и самостоятельным артистом, то эта встреча с большей гарантией, оси другая, даст искусству новое. Наверное, есть режиссеры, которым удобнее актер-исполнитель. Скажем сразу — хороший исполнитель. Наверное, с ним легче, удобнее работать. Но этот—факт личной биографии режиссера, а объективно в проигрыше и спектакль, и режиссер, и главное — зритель.

Театральная практика так пестра, что можно найти немило примеров, чтобы опрокинуть любое доказательство. Но если рассматривать лучший случай из всех возможных, так сказать идеальный, тот, о котором мечтает истинный художник, то не придется спорить, что большое искусство театра создается и коллективе самостоятельных талантов.

Без артиста невозможно сценическое целое. И это целое тем ценнее, чем глубже интерес режиссера к артисту-творцу.

Но где взять такого актера?! Как он рождается?! (Только ли природа создаст этот тип актеров?) Как его воспитать?

Мы часто отмечаем, что у такого-то режиссера актер живой, непосредственный, поражает глубиной, а у другого режиссера этот же актер так плох, что возникает подозрение — актер ли он вообще. Значит, есть какие-то, пусть личные секреты того режиссера, у которого актер, что называется, «живо!», полнокровный, Значит, есть условия и методы работы, которые создают и растят такого актера.

Мы оправдываем звание режиссера, если чутко, с профес­сиональным умением, человеческим тактом помогаем артисту стать самостоятельным творцом. Артист, рабски выполняющий волю режиссера, добровольно отдает себя во власть режиссерских упражнений. Он скорее просто исполнитель, но не творец.

B споре сто главный в театре — актер или режиссер, отчетливо проявляется тип театра, который предпочитает одна из спорящих сторон. Все разнообразные режиссерские индивидуальности, а вернее, творческие склонности, можно условно разделить на два типа, они формируют два театра — театр, рассказывающий о жизни, питаясь впечатлениями самой жизни, и театр, который говорит о жизни, используя впечатление самого театра, кино, литературы, то есть впечатления от искусства.

Не станем осуждать этот театр, а сразу же предпочтем первый — где образный мир рожден впечатлениями самой жизни, я подчинен условным законам театра, и будем говорить об а сто режиссере н актере, об их взаимоотношениях. В таком театре режиссер умирает а актере. Эта формула Немировича Данченко породила столько толкований, что вряд ли сейчас можно кого-либо убедить, что именно хотел сказать автор.

Можно привести немало примеров, где «умереть» и есть лучший случай жить: Товстоногов в кинзе Мышкине Смоктуновского. Ваганова — непревзойденный педагог — в танце

Улановой, Кнебель в Иванове Б. Смирнова, Нейгауз в мастерстве Гилельса. Бесконечен список режиссеров-педагогов, жи­вущих особенной жизнью в талантливых актерских созданиях. Вопрос здесь только в том, кто какую жизнь выбирает и сколько нравственных сил у режиссера, педагога, чтобы не только хотеть, но главное (это почему-то в расчет не берется) мочь так «умереть» в актере. Особенно в современном актере и современном театре. Когда режиссер «умирает» в артисте, он не исчезает, а как бы входит в него, передавая артисту и свою любовь и свою боль.

Тогда театр становится современным, когда его артист играет страстно, кровно, с пропагандистским огнем. Без боли художника за свое время нё родился бы ни один шедевр.

«Великий художник тот, основной думой которого является основная дума эпохи»,— говорил Белинский.

Современный актер занят и увлечен только сутью происходящего на сцене, не отвлекается на отдельные краски, на по­каз профессионального умения. Он точен в сценической энергии и в сценическом времени, то есть тратит энергии и времени столько, сколько потребовалось бы их в жизни.

То, о чем рассказывает современный артист, не просто рассказ о чем-то умозрительном, но и вызван личным отношением, острой потребностью высказаться. Современный актер на сцене живет в непрерывном процессе свершения, движения, то есть борьбы, что делает зрителя соучастником актерского творчества.

В современном актере дорого, что некий Чацкий, персонаж, который далек от нашего времени, начинает жить, как наш современник, человек, чувствующий и мыслящий, как и я.

И наконец, самое ценное, что современный артист чувствует подлинно, собственным сердцем, собственными нервами. Он проживает роль, то есть раскрывает ее через личный, челове­ческий опыт и свое мироощущение. Режиссер как бы «исчез».

**ОТКРЫТИЕ НОВОГО**

В поисках режиссерских и педаго­гических приемов воспитания самостоятельного артиста Станиславский подверг сомнению методику, казалось бы прове­ренную многими годами исторического успеха. Он обнаружил, что анализ пьесы при длительном «сидении за столом» обернулся опасным результатом. К. С. Станиславского встре­вожило, что методика анализа за столом породила тенденцию умозрительного, рассудочного подхода к роли. Возникала опасность актерского иждивенчества. Заглушалось главное в природе артиста: активность, инициатива и потребность к дейетвию. Эмоциональная, чувственная сторона творчества засушивалась длительным обсуждением. Актер предпочитал тео­ретически рассуждать о роли, затягивая главное в работе над ролью — пробу. Длительное «сидение за столом» парализовывало желание действовать.

Начиная с так называемой режиссерской экспозиции, актер выслушивал красочные планы будущей постановки. И уже здесь создавалась предвзятость по отношению к пьесе и роли. Навязывалась, пусть даже убедительно, но чужая точка зрения, не найденная, не выстраданная личным опытом ар­тиста и его поисками. Уже в самом начале работы актер был связан и ограничен чужим представлением о роли и спектакле.

За длительный период работы за столом режиссер брал инициативу на себя, работал до седьмого пота, а у актера возникал как бы «сидячий» рефлекс, привычка разговаривать о роли, иждивенческий' навык. Актер попадал в позицию созерцательного слушателя, собеседника.

Обеспокоенный этой тенденцией, К. С. Станиславский искал новый прием работы, который с первых же репетиций включал бы артиста в активную позицию пробы, вернул бы ему само­стоятельность; прием, который был бы рассчитан на основное зерно актерской профессии — действие.

Станиславского беспокоило, что после анализа «за столом» с момента перехода к планировке работа над спектаклем и ролью шла как бы заново, оставив позади все найденное «за столом», все прекрасные мечтания режиссера и актера, все теоретические прогнозы. Умозрительные предположения ока­зывались либо преждевременными, либо чуждыми природе артиста, а может быть, ошибочными в условиях сценической среды, в конкретных отношениях с партнером, а то и просто невозможными в воплощении. Этот разрыв между замыслом и воплощением, между анализом и синтезом требовал новой методики.

Кроме того, было замечено, что только тогда у артиста возникает живая потребность в конкретных знаниях, когда он попадает в реальные условия репетиционной площадки. Он спрашивает — где мой дом и как он устроен? Откуда я пришел? Время дня, время года? Что было вчера? Куда я иду? Кто этот человек слева? Почему на меня смотрит эта женщи­на? Кто я ей? А что такое больная печень? И как протекает эта болезнь? Даже какие деньги пущены в обращение. Актер требует объяснений сложных вопросов политики, истории потому, что эти знания ему уже понадобились. Он столкнулся в реальных отношениях с действующими лицами с потребностью знать и то и это. Его сознание, его чувство готовы к восприятию любых знаний о роли и пьесе. Он не только склонен услышать сведения, но и понять их, а значит, почувствовать. «...Я восстаю не против самих бесед и застольной работы, а против их несвоевременности» (К- С. Станиславский). Создание условий, при которых артист всю сумму знаний о пьесе и роли воспринимал бы чувством, создающим конкретный опыт исполнителя,— это еще одна причина поисков новой методики.

Какие знания и когда они нужны? — немаловажный вопрос в работе с артистом. Часто преждевременная теоретическая осведомленность артиста о стиле, эпохе, жанре парализует его волю к действию. Он как бы становится сороконожкой, которая, задумавшись над тем, что делает ее

21-я нога, когда 6-я делает шаг вперед, остановилась и передвигаться уже больше не смогла.

Подобный «паралич», быть может, самое страшное препят­ствие в работе с актером. Актерская природа капризна и тре­бует клинической чистоплотности в обращении с нею. Своевре­менность знаний и их необходимый объем, посильные требования на определенном этапе работы с артистом — еще один серьезный момент, побудивший к поискам новых приемов.

«Что же нам на первых порах доступно в новой роли? Немного. Передача внешней фабулы с ее эпизодами, с ее про­стейшими физическими действиями» (К. С. Станиславский).

Последнее открытие К. С. Станиславского предлагает нам, конечно, не панацею от всех бед, но более верное оружие в поисках искомого — метод действенного анализа. Наша зада­ча — понять его, освоить, по возможности обогатить, не за­клиная никого, что это последнее, что только возможно в методике работы над спектаклем и ролью.

Достижения Художественного театра 20—30-х годов, ми­ровой успех мхатовцев, триумфальное шествие «системы» не заслоняли от Станиславского опасных тенденций, которые ему, как гениальному провидцу, дано было видеть. Всю свою жизнь Станиславский был обеспокоен не положением вещей в на­стоящем, а тем, что и как будет с русским театром и артистом в будущем. Эта тревога о будущем делала его особенно зор­ким к практике настоящего. Станиславский знал, что резуль­тат, предъявляемый в спектакле публично, в основном зависит от режима репетиций, от верности методики работы над спек­таклем и ролью. Есть театр, где весь уклад жизни подчинен репетиции. Есть театр вечернего спектакля, где меньше всего задумываются, какими процессами, в каких условиях со­здается спектакль. Такой театр интересует зрительский успех, и можно безошибочно сказать, что в таком театре репетиция подчинена поискам красок, расцвечиванию сцен, реплик. На лукавых», и именно потому, что не мудрствуем, а другим не хватает элементарной последовательности и терпения.

Можно допустить, что освоение последних открытий за­трудняется сложностью их. Но если внимательно присмотреть­ся к любому открытию, то оно потому и открытие, что дает более простое решение сложного. Методика действенного ана­лиза — более простой и научно обоснованный путь находить то, чему посвящена-вся «система». К. С. Станиславский го­ворил, что если овладеть этой методикой работы, то можно ускорить весь процесс рождения роли и спектакля.

Метод действенного анализа лишен всякой магии и тумана интуитивности (хотя интуиция, как сильная сторона творчест­ва, не может быть отменена никакой методикой). Он свободен от наукообразности, которая всегда устрашает актера и создает тормоза. Методика действенного анализа конкретна и проста, но она не безразлична к условиям, в которых применяется. Она дает полноценные результаты, если эти условия последо­вательно соблюдаются. Именно в этом основная причина медленного внедрения ее в практику театра.

Соблюдение необходимых условий работы составляет опре­деленную трудность, но их надо знать, чтобы, преодолев, создать творческую атмосферу, когда метод действенного ана­лиза приближает нас к искусству. Конечно, создать условия, при которых метод действует полноценно, труднее, чем пос­тичь конкретные приемы и закономерности метода. Не хочется приуменьшать значение этого обстоятельства. Известны слу­чаи, когда методика в своей конкретной части понята верно и даже увлекла простотой, однако должных результатов не дала, так как не были созданы необходимые предпосылки в условиях работы.

Прежде всего надо учесть, что метод действенного анали­за — это часть общего художественного мировоззрения и требует знаний не только разумом, но и сердцем, всех закономерностей школы переживания. Методика — это конкретный путь воплощения гражданских и эстетических позиций, но она не свободна от общих взглядов художника на искусство и его пристрастий в нем.

**Культ режиссера**

Давно уже не оспаривается ведущая роль режиссера в работе над спектаклем. Эта профессия и выделилась в самостоятельную потому, что природа коллективного труда требует вожака и организатора. Речь идет только о характере взаимо­отношений вожака со всеми, кто участвует в создании спектак­ля, и прежде всего с артистом.

Возможно ли подлинное творчество коллектива (а в этом главное зерно театра) при неоспоримой воле одного? Единоначалие не отменяет демократии. Однако настойчивые заявления о «веке режиссуры» уже сами по себе парализуют других участников коллективного творчества и создают своеобразный культ, при котором немыслимо свободное выявление возмож­ностей других соучастников театрального чуда.

Воля режиссера, его право и руководящая функция обязательны в условиях современного театра (наверное, необходимы были всегда). Но воля, направленная куда? Право на что? И какие обязанности это право выдвигает? Руководящая функция, в чем и как (именно как) осуществляющаяся? Ответ на эти вопросы и есть первое обязательное условие, необходи­мое в работе по методу действенного анализа.

Существует суждение, будто бы режиссер в новой методике только доброжелательный наблюдатель за самостоятельным творчеством артиста. Будто вся кропотливая и огромная работа режиссера в так называемый подготовительный период не нужна или сведена к минимуму. Явное недоразумение. Работа режиссера в новой методике требует от него предва­рительной подготовки не меньшей, а большей, чем при существовавшей ранее. Он обязан проделать все, что делалось прежде,— изучить автора, эпоху, быть во всеоружии по всем статьям, то есть иметь зримые и эмоциональные основы за­мысла будущего спектакля. Кроме того, режиссер должен проделать наедине весь анализ пьесы, который потом будет повторен с артистом,— правда, в иной последовательности, в иной обстановке и с иными целями. Дополнительная работа режиссера в методе действенного анализа как раз и есть та трудность, которая не умножает сторонников новой методики.

В профессии режиссера труднее всего отказаться от привычных путей, от проверенных успехом приемов работы. Трудно увидеть резон или почувствовать потребность перево­оружаться, а чаще всего не хочется рисковать. Отсюда начи­нается дилетантизм. И он живуч.

Причины этой живучести разнообразны, в каждом кон­кретном случае свои. Но есть и общие для профессии в целом. И прежде всего в том, что результат коллективного труда заслоняет беспомощность и беспринципность режиссера. Часто режиссерское красноречие убеждает и временно увлекает коллектив.

Многих режиссеров «спасает» умение сколотить спектакль, этакая мастеровитость Другой раз режиссеру прощают незрелость — человек он хороший. Личное обаяние примиряет с профессиональной бедностью.

А мало ли случаев, когда автор говорит сильнее всех остальных компонентов спектакля, и тогда зрительский успех пьесы прячет режиссерское неумение.

Существует проверенная школа актерского тренинга. А профессиональный тренинг режиссера мало уловим и неконкретен — это порождает невзыскательность к уровню профессии.

Трудно себе представить хирурга, который бы пренебрегал последними открытиями в области конкретной операционной методики. Думается, в режиссуре значение конкретной методики работы с артистом и построения спектакля не менее существенно.

В методе действенного анализа ведущая роль за режиссером. Он должен поверить в метод, увлечься им и увлечь за собою других. Быть ведущим, чтобы сделать главным артиста. Не все режиссеры хотят этих дополнительных трудностей, и не все могут быть незаметно ведущими.

Права режиссера не ограничены ничем, кроме обязанности уважать артиста и способствовать его творческой самостоятельности. И чем богаче возможности, которые созданы для творчества артиста, тем больше прав получает режиссер. Организующая воля режиссера должна осуществляться без насилия и самоутверждения особенно в отношениях с артистом. Воля и организационная сила режиссера — это не деспотизм, а энергия в организации процесса коллективного твор­чества.

**Ошибка учит**

Если режиссер умеет создать атмосферу доверия и равно­правия, если он работает с артистом наравне, не претендуя на роль «наместника бога на земле», то он обязан признать право артиста на ошибку, которая учит, и не бояться самому «просчитаться». Это создает свободу не только артисту, но и режиссеру.

Главное в атмосфере репетиций — взаимодоверие и поиск. Искать можно, если на репетиции артист не отчитывается в умении или достижениях, а пробует, как живописец в эс­кизе или наброске. Эскиз или набросок — это еще не будущая картина художника, а свободные поиски себя в материале, „ материала в себе. Условия, в которых идет репетиция, уже часть методики.

Артист и режиссер должны работать не набело, а делая возможный, вероятный допуск, как во всякой разведке, тем более в творческой, где все — «езда в незнаемое».

Больше всего, в работе мешает уверенность в прошлом опыте как режиссера, так и артиста. Чтобы начать работу по-новому, надо усомниться в своем опыте. Сомнение заставит искать, расположит сознание и сердце к познанию нового.

Надо завести такой же режим в работе с артистом, как на занятиях с учениками, со студентами, где ошибки законны, естественны и не ранят, не убивают.

Репетиция, конечно, не урок на студенческой скамье, но она требует от режиссера и артиста ученического самочувст­вия, когда не стыдно быть неумелым, неопытным, начинающим.

Нет ничего опаснее в работе с артистом — кары за ошибку, просчет. Основное в одаренности режиссера — это способность искать и верить. Необходимо глубоко поверить, что ошибка учит, а значит, помогает.

С исключительной поучительностью вспоминает академик Капица: «Я припоминаю одну мою беседу с Горэйсом-Лэмбом. Он рассказывал мне, как слушал лекции Максвелла. Он го­ворил, что Максвелл при выводе формул на доске часто оши­бался и сбивался. В том, как Максвелл искал и поправлял свои ошибки, Лэмб научился большему, чем из любой прочи­танной им книги. Для Лэмба самым ценным в лекциях Максвелла были его ошибки».

**Единомыслие**

Часто слышишь жалобы на то, что трудно работать, да еще по-новому, с артистами разных пристрастий и разной выучки, что это возможно только в коллективе единомышлен­ников. Еще одно серьезное заблуждение. Единомыслия не ждут, его находят. Вот здесь-то и проявятся с новой силой воля и организационный дар режиссера. Верно, что работа с единомышленниками идет дружнее, путь к цели короче, и результаты убедительнее, но единомышленники возникают именно в работе. Сговор с коллективом, с участниками спек­такля, выработка общих позиций и единых путей возможны только в конкретных рабочих поисках. Начинать надо с теми, кто хочет работать иначе, чем прежде. Кто чувствует, что ему необходимо углубить опыт и обновить знания о профессии.

Больше всего мешает в работе скепсис, еще хуже — цинизм. Правда, у артиста это часто своеобразная форма самозащиты, своего рода напряжение, но начинается конкретная работа, и цинизм исчезает. Скепсис задерживается надолго. На всякий случай артист бережет для страховки «вечное»: «Я же говорил, что не получится». Если глубоко осознать, что самолюбие артиста — и сила и беда его, то можно понять, почему так разнообразно защищается артист, даже тогда, когда это как будто бы и ни к чему.

Хитросплетение актерских «фокусов» надо понимать и чувствовать режиссеру. Это существенный момент во взаимоотно­шении режиссера с артистом. В порядке инстинкта самосохра­нения от посягательств артист часто затрудняет общение с ним и не только режиссера, но и партнера. Если артист творческий человек, то в работе эти трудности постепенно исчезают Хуже иметь дело с артистом, верующим в безотказность обаяния и убежденным в своем опыте. Это цинизм ремесленника. Любая методика ему не поможет, и лучше такого артиста изолиро­вать от группы, которая заинтересовалась новым.

Допустим, что подобрались артисты с желанием понять и освоить новый метод. Среди них нет долговечных скептиков и тем более самовлюбленных циников. Как удержать и раз­жечь интерес коллектива к новому? Как сплотить коллектив и подчинить единым целям, как сделать его коллективом единомышленников?

Прежде всего режиссеру необходима уверенность в том, что он делает, убежденность в работе. Приходилось спорить с коллегами, которые, делясь опытом работы по методу действенного анализа, рассказывали, что сначала они попробовали работать этюдом, а потом вернулись к проверенным приемам. Полпьесы прошли методом действенного анализа, а вторую половину по-старому.

Нельзя замесить сдобное тесто, рассчитывая испечь торт, а потом, передумав, печь хлеб или, изменив правила, со 2-го тайма играть в футбол, касаясь мяча руками. В методе действенного анализа непреложное условие — единство принципа анализа. Целостность и неделимость процесса — основной закон метода. Измена ему — измена существу процесса.

Вероятно, подобные опыты возникают по причине неуве­ренности (нет веры в себя и в метод). Конечно, в такой пози­ции режиссер не может оказаться ведущим, и добрые порывы либо углубят скепсис, либо вооружат циников. Поэтому вера и уверенность режиссера — залог успеха.

Надо решиться на просчеты и приобретать уверенность в методе на всей дистанции процесса работы. Как говорится, «взялся за гуж». И браться надо уверенно. Только нельзя делать категорических заявлений —«мы начинаем работать по-новому». Обычно подобные заявления настораживают коллектив, а часто и оскорбляют. Лучше, если новизна обнару­живается самим артистом, без ощущения пропасти между его опытом и нынешними пробами. «Что нового? Мы так и рабо­тали!»— говорят актеры. Достоинство метода действенного анализа в простоте и ясности, и это должно быть главным в стиле работы, в характере отношений режиссера с артистами. И еще одно. Работать надо весело, легко, не сковывая себя ложными предрассудками.

**ПЕРВАЯ ВСТРЕЧА**

Чрезвычайно существенно первое знакомство артиста с пьесой, потому что эмоциональное впе­чатление от пьесы является как бы манком будущего верного чувства артиста. Первая встреча с произведением должна быть такой, чтобы она оставила необходимое впечатление в сознании коллектива. Немаловажным моментом являются условия, в которых эта встреча состоялась. Даже при самых малых возможностях необходимо создать праздничную обста­новку репетиции.

Если режиссер сам не хочет или почему-либо не может читать пьесу, он должен поручить чтение тому, кто сможет прочесть ее грамотно, вразумительно, осмысленно и зарази­тельно. Но так, чтобы не навязывать характеристику, окраску материала. После прочтения, по горячим следам, полезно по­говорить о пьесе. О том, что взволновало слушателей, какие вопросы возникли у них, что в пьесе удачно написано, а что вызывает сомнения. И не надо спешить с разрешением всех возникших вопросов. Обсуждение преследует только одну цель — выявление первого коллективного впечатления и об­щего эмоционального настроя.

Мы часто слышим, как в коллективе говорят, что режиссер здорово «продал», то есть преподнес пьесу. Так прочел, что все в восторге от нее. О многих режиссерах говорят: «Он умеет читать пьесу», то есть заражать, увлекать ею. Думается, что подобное знакомство с пьесой уместно, если она читается до решения о включении ее в репертуар, до встречи с постановочной группой.

Когда же пьеса читается исполнителям, то есть на первой репетиции, то здесь качество прочтения должно быть другим. Главным уже будет не «продать» пьесу, не заразить впечат­лением, а верно донести основной смысл, оберегая исполните­лей от навязывания результата.

Первое знакомство не должно создавать никакой предвзя­тости в толковании пьесы. Лучше читать группе, не распреде­ляя роли, не давая роли исполнителям на руки, иначе они слушают роль, а не пьесу, тем более материал ролей неравнозначный, и интерес к пьесе уже будет определен объемом роли. Нам важно с первых же шагов создать коллективный настрой на равную ответственность каждого за будущее целое.

Естественно, может возникнуть вопрос, почему режиссер не должен читать пьесу ярко, зачем бояться сильного впечатления и что дурного, если с первых репетиций он дает понять, как надо играть эту пьесу? Может быть, ничего в этом опасного нет, если режиссер хорошо знает будущих исполнителей и если он уверен, что никому не помешает своим актерским исполнением пьесы. Мы же исходим из того, что на вопрос, как будет играться пьеса, единственно возможный ответ дол­жен быть найден коллективно через разнообразную разведку. Кроме того, мы знаем случаи, когда заразительное режиссерское прочтение пьесы мешает исполнителям. Одним потому, что механически копируют услышанное, другим потому, что не верят, что сумеют повторить яркий вариант, предложенный в первом прочтении. И в том и другом случае состоялся акт насилия, который мешает актерской самостоятельности. А мы уже вначале говорили, что умение режиссера пробуждать самостоятельность и личную активность артиста, не насилуя его природы,— это самый плодотворный путь и требует особой чуткости. Актерская самостоятельность чрезвычайно важна в условиях работы новым методом.

Могут оспорить тезис, что внимание только к своей роли при первом прочтении обедняет артиста. Ведь в конечном сче­те артист отвечает за исполнение своей роли, и его интерес к ней с первых репетиций не порочен, а напротив.

Эгоизм артиста в работе начинается именно с внимания только к своей роли, к своим нуждам, и это в итоге приводит к тому, что цельность пьесы, ее монолитность разрушается, растаскивается на отдельные части. Исполнительский ан­самбль (высший критерий художественности) распадается на солирующие инструменты. «Играть пьесу, а не роль» — эго значит найти свое место в целом и занимать его настолько, насколько необходимо целому. Чтобы найти свое место, прежде всего надо понять, узнать целое, из этого целого вычленить частное — «мою роль». В тезисе «Играть не роль, а пьесу», скрыты основные вопросы коллективности театрального искусства.

Обсуждать пьесу сразу же после первого прочтения! Нет ли здесь противоречия с утверждением, что необходимо оберегать артиста от всякого рода предвзятости? Ведь в обсуждении обязательно начнутся разговоры общего порядка. Артисты любят поговорить «вообще» и пространно.

Подобная ситуация возможна, если режиссер потеряет управление коллективом. Все разговоры (а их предстоит не­мало) направляются режиссером, и последнее слово за ним. В своем последнем слове режиссер может и должен снять ненужный эффект обсуждения. И в этом не будет насилия и диктатуры, если повернуть или вернуть обсуждение к существу дела. И что бы артисты ни говорили на первом обсуждении, режиссер учитывает, так как именно ему предстоит соединить в единое целое чувство, волю и понимание многих.

Представьте, что обсуждение прошло и пьеса не взволновала исполнителей. Тогда надо искать (если пьеса обязатель­на) способы, чтобы увлечь коллектив произведением, без этого невозможна дальнейшая работа. Если пьеса (даже при сум­бурном обсуждении) вызвала горячие споры, расшевелила скептиков, разбудила чувство коллектива (лучший случай в работе), то важно это чувство усилить и пронести через весь процесс работы. Первое обсуждение в любом случае подска­жет режиссеру многое и даст толчок к следующим репетициям.

**ВЫБОР ПЬЕСЫ**

Вернемся к моменту, который пред­шествовал первой репетиции — первому знакомству с пьесой — выбору произведения. Он определяет и первые и все последую­щие встречи с пьесой...

Необходимо, чтобы материал трогал вас, волновал, то есть откликался на ваше общественное, гражданское, нравствен­ное чувство. Бывает, что пьеса нравится умозрительно, когда мы понимаем, что, согласно рекомендациям и конъюнктуре, она должна и вполне может быть сыграна, тем более есть кому играть, да и поставить ее не трудно — одно-два места действия, мало действующих лиц, недорогие костюмы, бюджет выдер­живает, и т. д.— подобные соображения при всей важности и обязательности не могут быть исходными в творчестве.

Исходным в творчестве может быть только отклик мате­риала пьесы нашему гражданскому и художественному чув­ству. И тогда можно быть уверенным, что воображение, наши духовные силы в работе над спектаклем не будут холодными, не будут формальными, что весь процесс работы над пьесой, которая нас человечески, граждански волнует, будет более плодотворным. Только тот материал, который «стучится» в наше сердце, в итоге дает истинно творческий результат. Тогда можно многое рассчитать: возможности коллектива, бюджетные ресурсы, сценические трудности и даже соответствие этого материала с рекомендациями. Но изначально эти соображения, на мой взгляд, вредны. Они не творческие и искусству помочь не могут. Творческий процесс — именно творческий, не профес­сиональный, не ремесленный, а творческий всегда связан с болью художника, с его любовью и ненавистью.

Когда у драматурга рождается замысел пьесы, то это свя­зано с такой мерой накопленных им впечатлений, что они как бы просятся на бумагу. Писатель, что называется, не может больше молчать. Его переполняет такое чувство любви или ненависти к тем или иным сторонам действительности, что оно пропитывает всю ткань пьесы, наполняет ее отрицанием или радостью, и только это делает пьесу истинно художественным произведением. Значит, в зародыше драматического произве­дения лежит чувство поэта. И вот режиссер знакомится с та­кой пьесой. Она его взволновала. Он еще до конца не понимает чем, но, несомненно, чувство драматурга передалось режис­серу. Оно разбудило ассоциации (может быть, другие, чем у автора), установило связи между пьесой и современностью. Режиссер решает эту пьесу ставить.

Это пробуждение чувства у современного режиссера современным автором понять не трудно. Мысли, картины, люди, изображенные драматургом, просятся на сцену, они будут вызывать живой и горячий отклик зрительного зала.

Случай с классикой выглядит иначе. Классическое произве­дение оживает не всегда и не всякое. Чувство драматурга- классика обретает новую силу, если режиссер обнаружил связь его с современностью, или само время вернуло этому чувству силу. Так или иначе, исходным является чувство.

А где же мысль, проблема, которая делает произведение содержательным? Мысль, проблема вне эмоции не может быть фактом искусства. Чувство и мысль у художника неделимы.

Последнее время как-то особенно остро спорят о граждан­ской сути творчества, о том, что боль художника (действитель­ная способность чувствовать чужое горе и радость) и делает произведение гражданственным, современным. Эту чуткость художника к нуждам народа и времени Герцен называет «по­рогом боли», имея в виду уровень любви и ненависти гражда­нина, поэта, писателя, артиста-творца.

Никакое мастерство само по себе, никакая техника, то есть никакой уровень профессии нельзя назвать художественным, если художник не согревает ее гражданским чувством. Навер­ное, так надо понимать слова Некрасова: «Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан». Гражданское не спо­рит с профессиональным, а одно без другого живет неполно­ценно. Недаром вершиной учения К. С. Станиславского яв­ляется учение о сверхзадаче, об идейно-нравственном содержании творчества.

Трудность этого вопроса в том, что умозрительное понима­ние его делу не помогает. И как много среди нас осознающих важность учения о сверхзадаче и как мало действительно чув­ствующих это и способных наполнять результаты своего труда высоким накалом гражданского чувства. Может быть, именно потеря гражданской эмоциональности самая большая беда режиссерской и актерской профессии. Наверное, «порог бо­ли» — главное в одаренности художника.

Почему одно произведение, мастерски сделанное, оставляет нас равнодушными, а другое волнует, делает богаче? И суть не только в том, что одно пробуждает широкий круг живых ассоциаций, а другое нет, а в том, что оно рассказывает о жизни необходимое, существенное, пробудив и нашу совесть и нашу ответственность. Удачная книга, успешный фильм, музыкальное произведение, спектакль - это всегда мастерст­во нового рассказа о жизни средствами искусства. И если чув­ство автора не оставляет равнодушным зрителя, читателя, зна­чит, автор честно рассказал «о времени и о себе». О себе вне времени художник не может ничего сказать, но и о времени нельзя говорить не от себя или чужим голосом.

В профессии режиссера и актера этот разговор осложняет­ся тем, что наше искусство вторично. Мы интерпретаторы авторского рассказа, и если он пуст, если в нем молчит время и не раскрывается авторская личность, то мы бессильны дать художественную и долгую жизнь произведению, каким бы мастерством мы ни владели и каким бы ни был уровень наше­го «порога боли». Следовательно, мы должны обладать особым чувством авторского потенциала, слухом и чутьем к художественным и гражданским возможностям пьесы.

Почему так существен момент выбора пьесы? Что мы в ней видим? Что ищем? Что мы любим и что ненавидим?

Поставленные вопросы говорят о том, что не только эсте­тическое чувство, но и гражданская позиция режиссера решает выбор произведения к постановке. Например, когда Г. А. Тов­стоногов остановился на пьесе Горького «Мещане», то, навер­ное, почувствовал, какие возможности гражданского разговора таит эта пьеса сегодня.

Пьеса выбрана. В ней автор раскрывает жизнь как худож­ник и гражданин. Режиссер остановился на этой пьесе тоже из художественных и гражданских потребностей. Теперь пьесе предстоит встретиться с коллективом. У каждого из артистов- возникло свое отношение к пьесе. Пришла пора объединяться. И прежде всего объединиться необходимо в гражданской по­зиции... Быть может, это самое важное и самое трудное в про­фессии режиссера. Как исходным у драматурга было чувство боли и радости, когда он «над вымыслом слезами обливался», так и у артистов исходным должно быть чувство боли и радости. Конечно, это процесс сговора не теоретического, а эмоционального. Сговор идет непрерывно, но на первых порах особен­но важен. Средства здесь самые разнообразные и, конечно, индивидуальные, то есть в каждом конкретном случае свои.

Теперь, когда мы разобрали некоторые общие вопросы, касающиеся нашей профессии в целом и необходимые для понимания дальнейшего материала, мы можем перейти к конкретным разделам методики действенного анализа.

**РАЗВЕДКА УМОМ**

**ОПЯТЬ ТЕОРИЯ**

Вопросы, которые мы будем рас­сматривать,— вопросы творческие, а значит, каждый в силу своего художественного чутья, практического опыта и склада натуры решает их по-своему. Выдать какие-то общеобязатель­ные рецепты, продиктовать инструкцию, как работать с испол­нителем, было бы смешно, и, по всей вероятности, в этом нет нужды.

Моя задача сводится к тому, чтобы поделиться не объек­тивным, узаконенным толкованием, а личным опытом и личным пониманием вопроса.

В нашей работе важнее чувствовать вопрос, чем формули­ровать. Станиславский говорил, что «для художника понять — значит почувствовать». При единстве художественного ми­ровоззрения методика работы с артистом, то есть проведение через исполнителя замысла спектакля, очень многообразна. Думаю, что творческое отличие режиссеров не только в инди­видуальности и неповторимости натуры, но и в методике их работы с исполнителем, в методике постижения художествен­ного материала.

Разный подход к исполнителям, разный подход к автору, к оценке действительности и создает многообразие способов работы над спектаклем и с исполнителем.

Бытует мнение, что метод действенного анализа отменяет работу «за столом». Это неверно. Ведь можно допустить, что буквально сидеть за столом не обязательно было и раньше. Изменилась природа этого этапа, его целевые установки. За столом мы работаем ровно столько, сколько необходимо для того, чтобы не засиживаться и не погрязать в теории, чтобы не заглушить, не убить потребность артиста к действию и не приучить его к рассудительности. Но чтобы начать действовать и действием проанализировать пьесу и роль, необхо­димо условиться, пусть ориентировочно, о порядке и цели анализа.

До того как артист начал конкретно действовать, надо найти тему, цель действия и условия, в которых оно совершается. Это находится за столом так называемой «разведкой умом». Предварительный (потому он и называется разведкой) анализ проделывается сознанием, умом. Подобная работа проводи­лась и ранее, но в новой методике за столом решаются иные вопросы.

Чем же «разведка умом» отличается от работы «за столом»?

«Разведка умом» ведется по событиям, а не по кускам. Берется сцена и находится событие в ней. Участвующие в анализе уславливаются: «Предположим, что это так, допус­тим, но давайте проверим»'. Как проверить? Проверить, по­пробовав. Следовательно, следом за «разведкой умом» идет «разведка действием». Очень важно понять неразрывность этих двух сторон процесса.

Механическое деление единого процесса создания спектакля и роли позволительно только условно, для ясности изложе­ния и некоторой систематизации вопроса. Если отчетливо понимать основное зерно метода и быть в нем последовательным, то нет опасности изменить существу, если даже позволить себе разделить процесс работы на этапы, крторые всегда, пусть без четких границ, есть в любом процессе.

Предположили умом и попробовали этюдно, в порядке варианта, черновика, наброска. «Разведка умом» и «разведка действием» требуют условия — «допустим, попробуем». Прочли сцену, взяли на первых порах только то, что можно понять сегодня, и попробовали это сыграть. Потом взяли другой пласт, глубже, затем еще глубже, и так вгрызаемся в предель­ную глубину.

Оговорим еще один момент. Период «разведки умом», про­водится ли он за столом или в другой мизансцене, достаточно продолжителен, в нем не стоит спешить, но нельзя и забывать главной цели разведки — найти темы й наметить порядок для следующего этапа — «разведки действием», иначе «разведки телом».

«Разведка умом» не затрагивает вопроса — как будем играть, то есть средств, а изучает только факты жизни пьесы и роли. Об этом еще речь впереди. Надо подчеркнуть, что метод действенного анализа — это метод такого анализа, ког­да воплощение (синтез) идет как бы тотчас, неразрывно с анализом, через анализ. Следовательно, и 1-й этап — «развед­ка умом» должен содержать элемент воплощения. В чем же он?

Допустим, репетируется пьеса В. Пановой «Девочки». Может быть, имеет смысл начать с того, чтобы предложить участникам спектакля «построить», спланировать дом, квар­тиру, где живут девочки. Все действующие лица живут или бывают в этом доме, следовательно, эта работа полезна всем. Она вовлекает артистов через простой прием в конкретную, действенную работу. Артист сразу попадает в «если бы», ум пробуждает воображение, заставляет его работать — в этом и есть зерно «разведки умом».

Уже на первых порах познание создает конкретно-чувст­венный опыт. Ведь приблизить момент веры артиста в пред­лагаемые обстоятельства, в вымысел — «если бы» очень важ­но, так как только с этого начинается творчество. Артист же предпочитает этот момент затягивать, потому что связан ты­сячью предрассудков. Ему трудно и непривычно с первой же репетиции думать о роли, как о себе. Он рассуждает о роли как бы со стороны. «Как я могу действовать, если я ничего не знаю?» — законный вопрос артиста, если ставить перед ним невыполнимые требования. А вот «построить» квартиру — будущее место действия ему не трудно. И редко, когда артист не согласится это делать. Он начал практически фантазировать дом, где будет жить, и не заметил, как включился в дей­ствие, то есть допустил: «А что, если я здесь живу?..» Он пошел в роль, в пьесу. Сближение артиста с ролью — цель пер­вых шагов разведки.

Еще пример: допустим, что мы репетируем пьесу Остров­ского «На всякого мудреца». Не будем на первых порах зани­маться сложными вопросами этого, пожалуй, самого трудного произведения русской классики. Начнем с того, что разберемся в чинах и субординации или родственных отношениях дейст­вующих лиц. Рассадим их по родственным связям, а по­том, может быть, по общественным рангам. Будем эту наивную затею делать серьезно и весело. Ведь пьеса у нас смешная.

Эти примеры вовсе не обязательные варианты и не реко­мендации, а попытка показать, что уже за столом можно включить артиста через работу ума в работу телом. Пусть на первых порах задачи очень просты, но они уже несут в себе зерно воплощения, сближают артиста с ролью, освобождают его от необходимости теоретизировать.

Конечно, процесс разведки сложнее, чем эти примеры, они ведь не иллюстрируют весь процесс работы. Мы только под­черкиваем неделимость анализа и воплощения. Примеры вовлечения артиста в действенное познание пьесы и роли разно­образны и могут быть найдены в каждом отдельном случае новые. Существенно только почувствовать необходимость таких приемов заманивания воплощения через познание.

**ИСХОДНОЕ СОБЫТИЕ**

Мы начинаем познавать пьесу с фабулы, а в итоге стре­мимся к постижению сюжета. Очень часто путают фабулу и сюжет. **Фабула — это внешняя цепь событий, а сюжет — глубинный пласт раскрытого через характеры, психологию, столкновения судеб Фабула – своеобразный клубок событий.**

Для того чтобы размотать его, мы пытаемся найти кончик ниточки. Этим «кончиком» является событие, с которого начинается фабула,— «исходное событие»

**Исходное событие — это то. без чего не началась бы история. Если бы он не случилось, ничего не произошло бы. Это спичка, которая зажгла «пожар» всей пьесы, запал в мине, вернее, взрыватель.**

Поучителен классический пример. Когда Станиславский задал вопрос — что будет исходным событием в «Горе от ума», ему ответили: «Приезд Чацкого».

Если исходное — «К вам Александр Андрей Чацкий», то актриса, играющая Лизу, должна, естественно, сказать: но ведь Чацкий приезжает не скоро, а я уже на сцене, мне ведь тоже что-то делать надо. Исходное событие обязано дать заряд действия всему, что следует за ним. Ведь событие это подсказка темы жизни.

Ели мы проанализируем свой сегодняшний день, то я убежден, что у каждого день — это цепь самых разнообразных событий. Предположим, одно из них — утренний экзамен, затем свидание и отъезд. В цепи событий дня какое-то будет исходным. Может быть, то, что вы провалили экзамен. Тогда последующее свидание, отъезд и т. д. связаны с этим провалом. Не случись срыва на сессии, вы не ждали бы свидания с экзаменатором, вам не понадобился бы срочный отъезд и т. д. Событийность — это признак процесса жизни

Так и в пьесе. Не будь ночного свидания Софьи с Молчаливым, данная пьеса могла бы не состояться. Если бы Софья с Молчалиным не пересидели, не было бы ни «флейты», ни «фортепьяно». Лизе совсем не надо было бы дежурить, не понадобилось бы заводить часы. Боясь «барской немилости», Лиза должна разогнать влюбленных. Завела часы — подняла тревогу. Появился Фамусов. А тут Молчалин с «докладом». Софья сон рассказывает — Молчалина спасает. Потом: «К вам Александр Андрей Чацкий!» Да с чем он? С Софьей что-то

творится! «Что за комиссия, создатель, быть взрослой дочери отцом!» — Исходным в этой цепи было ночное свидание Софьи с Молчалиным.

**Кусок и событие**

Раньше мы работали по кускам. Мучительно рассекая пье­су на куски, не менее мучительно искали каждому название. Нужно было придумать название яркое, сочное, образное, как говорили — манкое. И. придумывали. «Роковая ошибка», «над пропастью», «кровавая месть» (накопилось много штам­пов этих названий) или еще какие-то душещипательные, вы­разительные определения. Кусок, которым, наверное, многие еще и сегодня увлечены, есть качественное определение про­исходящего, оценка состояния или окраски сцены, отрезка пьесы.

Если мы определим кусок: «Нашла коса на камень», то исполнители решают: «Он камень, а я — коса. Он тверд, но я тоже не из покладистого десятка». Значит, артисты решают не столько — что они будут делать, сколько — как делать. Определяют качество, определяют внешний признак. А в жизни случается, что «коса» — совсем не упряма, а «камень» — не упорный. «Камень» может быть очень мягким, добрым, но, однако, принципиальным и просто убежденным человеком, а «коса» может оказаться вовсе не такой острой и хлесткой, а просто мещанкой, зубастой и противной. В определении куска мы навязываем то, против чего сами же боролись,— результат.

Почему опасен результат? Результат опасен потому, что я он закрывает, заштукатуривает артисту пути живого восприятия, живых оценок, живого контакта со средой, партнером и т. д.

Какая же разница между куском и событием? Событие — это объективная данность, которая заложена в пьесе и которую надо только найти обнаружить. Оно не придумано. Кусок формальное Деление пьесы на части. Если пьеса — это страницы жизни, авторский рассказ о том, как протекала жизнь его героев, то пьеса, как и жизнь, состоит не из кусков, а из событий разного значения и объема. Куски же мы придумываем, сочиняем, изобретаем, стараясь по ярче, выразительнее определить, описать хлестко и броско. Событие — абсолютно скромно, конкретно, оно реально существует. Событие не подсказывает артисту качественных задач, ничего не навязывает ему. Событие — это происшествие, иначе его называют «действенный факт». Вы скажите: а какая разница? Тихо, работали кусками, и вдруг какие-то события! Мудрите и нас сбиваете. А мы своих исполнителей собьем.

Дело в том, что если мы ставим вопрос, как работать с исполнителями и как добиться от исполнителей подлинности, то мы должны к исполнителю идти с методикой, которая обеспечила бы «гигиену» рождения образа.

Кусок на определенном этапе был прогрессивным инструментарием. Это был, сравнительно с прошлым способом, чрез­вычайно передовой прием работы. Механическая считка пьесы на память или под суфлера, была заменена кропотливой и вдумчивой работой по кускам.

Совсем не исключена возможность, что через какое-то время будет предложена новая, более точная и более совер­шенная методика. Но на сегодня мы еще не владеем последним открытием Станиславского — методикой событийного анализа, действенного анализа спектакля и роли, которая составляет тайну для большинства работников театрального искусства.

Так вот, событие по сравнению с куском — более гигиениче­ский инструментарий. Даже если мы имеем дело с очень та­лантливым артистом, то, конечно, кусок «Роковая ошибка», «Чрезвычайное происшествие» не может его оставить равно­душным, и он момент «роковая», «чрезвычайное» уже берет на вооружение. Так возникает предвзятость, игра качества, то есть результата.

Определение куска, быть может, в какой-то степени полезно режиссеру, то есть как-то помогает его пониманию материала, но артиста оно толкает на игру состояния, то есть наигрыш.

Каким же образом определяется событие? К. С. Стани­славский рекомендовал определять событие отглагольным существительным. Например, во время репетиции Иван Иванович ударил по лицу Николая Степановича. Как бы мы на­звали это в куске? «Коррида», скажем. А событие требует — пожалуйста, без, эффектов, пожалуйста, без эффектов, пожалуйста объективно и действенно. Ведь здесь произошло «оскорбление» или «скандал на репетиции». Событие подсказывает исполнителю, что случилось и что он делает в нем.

**Поиски события**

На первый взгляд определение, нахождение событий не озадачивает нас. Это кажется легким. Еще одно заблуждение и, быть может, самое опасное. Вскрыть, именно вскрыть событие чаще всего трудно. Обычно мы оказываемся на. поверхности обстоятельств, во власти частных фактов, не обнаруживая действительных причин борьбы и происшествий.

Попробуем найти и определить событие в сцене из пьесы В. Розова «В поисках радости».

**Лапшин** (сделав передышку в еде. Олегу). Учиться надо хорошо, брат. Тебе Советская власть все дает! Я в твои годы пахал, коней пас, косил...

Неловкая пауза.

**Геннадий.** Ты уж об этом здесь в третий раз говоришь.

Лапшин (разозлившись). И в десятый скажу! Больно умные вы растете! Ученые! Только ум у вас не в ту сторону лезет. Вопросы они там задают! Знаем, что за вопросы. Рассуждать много стали, рот разевать! Плесните еще, Клавдия Васильевна. Хорош московский-то. (Протянул стакан. Снял пиджак, повесил на спинку стула.) Я своему дуботолу тоже твердил: учись, учись — института добивайся! Да где! Лень-то у него все кости проела! Вот теперь и ишачит на маслобойном заводе.

**Геннадий.** А чего мне ишачить — работаю, да и все.

**Лапшин.** А ты захлопни пасть, не выскакивай.

**Олег.** Зачем вы на него кричите?

**Лапшин.** А потому, что мой сын, хочу верчу, хочу поворачиваю. Так! (Показывая на портрет над диваном.) Отец твой героем погиб, саблю именную имеет, а ты под его геройским портретом спишь и лень нагуливаешь. Думаешь, матери весело на родительском-то собрании краснеть из-за твоей милости. Нет отца, вот и некому вас держать, а мать — они все, матери, одинаковы: им бы только лизать своих телят, нежить... Моя-то дура Генку тоже лизала, лизала, если бы не я...

**Олег.** Тут вопрос обо мне идет, а не о других — вы и придерживайтесь этой тематики.

**Лапшин.** Ты не выскакивай, стручок, слушай старших. Я с тобой по-простецки говорю, без всяких там фиглей или миглей.

**Клавдия Васильевна.** Вы колбаску попробуйте, Иван Никитич.

**Лапшин.** Скушаю. Беда, Клавдия Васильевна, с молодым нашим поколением, беда! Не нравится мне оно, прямо говорю. Не простое растет, с вывертом. У нас в райзо тоже на них любуюсь — присылают специалистов! Петухи! И тронуть их нельзя, прямо в область скачут! (Показывает на Геннадия.) А ведь люблю его. Дураком растет, а люблю. Вчера на последние аккордеон купил — пусть по улицам ходит, девок приманивает, уважение будет!.. Ты бы принес инструмент-то, Геннадий, показал.

*Геннадий ушел.*

**Федор** (вставая из-за стола). Пойду поработаю. Надо еще одну статью к понедельнику написать, обещал.

**Таня**. Леночке на туфельки?

**Коля.** Нет, это уж определенно маме на платье. Лапшин. А почем вам за писанину-то платят, Федор Васильевич?

**Федор.** По-разному. (Ушел.)

**Лапшин.** Да, не любим мы говорить, сколько деньжат зарабатываем.

С аккордеоном в руках входит Геннадий.

Ну, сыграй что-нибудь к чайку. (Всем.) По слуху, шельмец, играет, без нот — Бетховен!

Геннадий присел в стороне на стуле, растянул мехи, играет частушки.

Ты посерьезней давай, погуще.

Геннадий играет «Вы жертвою пали...»

Чего ты с утра-то... Попроще подбери.

Геннадий играет лирическую. Входит дядя Вася. В руках у него водопроводные клещи и ножовка.

**Дядя Вася.** Приятного аппетита!

**Коля, Таня и Олег.** Здравствуйте, дядя Вася. Дядя Вася. Колюха, там наверху, у Лобовых уборная засорилась, трубу прорвало, вода хлещет. Я пробовал — одному не управиться. Подсоби.

**Таня.** Позвали бы кого из домоуправления. Дядя Вася. Выходной... Вода хлещет... Клавдия Васильевна. Иди, Коля.

**Дядя Вася.** Только переоденься — грязь.

Сцена как будто бы исчерпана. Теперь определим, какие здесь события? Но предварительно хочется предостеречь от распространенной ошибки определять событие по литератур­ной теме. Скажем, здесь — тема отцов и детей.

**Событие надо определять не по темам (событие может таить в себе много тем), а по происшествию. Нужно ответить на вопрос — что произошло? Мало того — произойти должно сейчас, в данный момент. Если это не происходит сейчас, то это не событие, а, наверное, предлагаемое обстоятельство.**

Событие определяется для того, чтобы артисту подсказать, чем он будет жить. Допустите такой случай, что на репетиции 3aгорелось здание театра. Сирена. Кто-то увидел пожарную машину. Кто-то крикнул: «Пожар!», один прыгает в окно, а другой хватает свои вещи, третий ищет на полу потерянную авторучку. Событие — «пожар» подсказывает каждому участнику, что он делает. А кусок, скажем, «суматоха», «гибель Помпеи», «Переполох», навязывает результат, чувство. В событии обязательно заключено происшествие, которое Это происшествие обстоятельство, а событие — это то, что городничий собрал чиновников на «производственное совещание» или «стратегический. совет.

Распространена тенденция определять событие по появлению нового действующего лица на сцене — приход Лапшина или уходу кого-либо со сцены — уход Николая, А вот нащу­пать происшествие, которое охватило бы всех его участников, найти факт, породивший борьбу, которая движет сцену и пьесу, с первого прочтения не всегда удается. Эта работа не так проста, как видится поначалу.

Кроме того, событие может быть заключено в 2—3 фразах или, наоборот, в значительном отрезке пьесы, и это не сразу обнаруживается. Не исключена возможность, что, прочитав большую часть акта, мы не найдем зримого события, скажем, в пьесах Чехова. И все-таки оно несомненно есть, надо его извлечь, «отмыть», как старатели отмывают крупицы золота.

Обсуждая сцену, мы в споре из пяти-шести точек зрения остановимся на той, которая устроит нас всех. Этот процесс поиска событий, их определений чрезвычайно плодотворен. В поисках перебираются многие факты и обстоятельства пьесы, а это и есть изучение, познание материала.

Вернемся к отрывку из пьесы В. -Розова. Пока что в нем я события не вижу.

Продолжим чтение.

**Дядя Вася.** Поздравить его скоро можно, Клав­дия Васильевна, — пятый разряд получит.

**Лапшин**. Сколько же зарабатывать будет?

**Дядя Вася.** Как пойдет — сдельщина. Голова у него к рукам хорошо приставлена. Иные-то после де­сятилетки все пальчики берегут, а он нет...

**Федор.** Не подвел вас, Василий Ипполитович?

**Дядя Вася.** Оправдал рекомендацию. Осенью-то упорхнет учиться. Это, конечно, надо...

**Таня.** Опять вы в своем сарайчике стучите, дядя Вася. Каждый выходной!

**Дядя Вася** *(смеется).* Так на то он и выходной, чтобы в свое удовольствие, для развлечения... Спать, что ли, мешаю?

**Таня.** Нет, просто так, интересно.

**Дядя Вася.** Вещицу одну делаю...

*Входит Коля.*

**Коля.** Идемте, дядя Вася.

*Дядя Вася и Коля ушли.*

**Таня** *(Геннадию, который продолжает играть на аккордеоне).* Ты хорошо играешь, я и не думала.

**Лапшин** *(смеется).* Во... Одна уже клюнула... Робок он у меня на девок, робок! Я-то в его -годы — мать ты моя!.. Они от меня врассыпную, а я за ними: одну хватаешь, другую... *(Осекается.)* Да... Нет у них силы, Клавдия Васильевна, нет,— в мозги вся ушла! Женить я его нынче хочу, вот и разоряюсь. Без аккордеона-то ему не подманить. Нет у него этого, зову,— нет!.. Ну, а с инструментом-то сообща и авось...

**Клавдия Васильевна.** Олег, ты бы взял тет­ради и позанимался.

**Олег.** Успею.

**Геннадий.** Не собираюсь я жениться, чего ты тут причитаешь.

**Лапшин.** Опять рот разеваешь! Спрашивать я тебя буду! Уж молчи, стоеросовый!

**Клавдия Васильевна.** Олег!

**Олег.** Я сказал, мама, успею.

**Лапшин.** Слушай мать, стручок.

**Олег.** Пожалуйста, я вас очень прошу, не учите меня.

**Лапшин.** Что?!

**Клавдия Васильевна.** Олег, перестань.

**Олег.** И прошу — не называйте меня стручком.

**Л а п ш и н.** А как же прикажешь — закорючкой? Ты не обижайся, я ведь попросту...

**Олег.** А я не хочу этого вашего «попросту», у меня имя есть. Вы уже успели всех оскорбить здесь.

**Лапшин.** Я?

**Олег.** И самое страшное — даже не замечаете.

**Лапшин.** Ну, Клавдия Васильевна, и поросенка вы вырастили...

**Олег** *(взвившись).* Не смейте так разговаривать!

**Клавдия Васильевна.** Олег, перестану сейчас же!

**Олег** *(Лапшину).* Вы даже собственного сына не уважаете... Зачем вы его здесь... при пас, при Тане.., Таня ему нравится...

**Лапшин.** Что?

**Таня.** Прекрати, Олег.

**Олег.** Вы... знаете, кто вы?.. Вы..,

**Клавдия В а с и л ь е в н а.** Олег!

*Олег умолк*

**Лапшин.** Да, хамское »то Называется воспитание, Клавдия Васильевна, *(Встал,)* Благодарим за чаек и за закуску. *(Ушел.)*

Итак, что же произошло в этой сцене? Ответ найдется не сразу, но в процессе обсуждения, сопоставляя точки зрения, мы обнаружим, что в жизни Савиных вторгается Лапшин-старший. «Вторжение Лапшина» принуждает Олега пойти на открытый бой. Лапшин пытается навязать свой взгляд на жизнь. Он наступает ни духовный порядок жизни семьи Савиных. Ушел из-за стола Федор — ему тяжело переносить выходки Лапшина. Клавдия Васильевна пытается утихомирить гостя, Татьяна, Николай готовы броситься на помощь Олегу. Геннадий еле сдерживает себя. Ему стыдно за отца. Олег не выдержал и изорвался. Событие «вторжение Лапшина» породило следующее — «бой Олега».

В сцене, которую мы разбираем, есть эпизод прихода дяди Васи, Как же он входит и событие «вторжение Лапшина»? Не будь за столом Лапшина, Савины по-другому бы встретили дядю Васю. Л сейчас они кок бы в знак протеста особенно охотно принимают его — дескать, вот человек — не чета Лапшину. Раз приход дяди Васи не изменил течение жизни остальных, значит, он — составная часть общего события.

**Последовательность**

**событий**

Мы уже говорили об исходном событии «Ревизора» или «Горе от ума» — то есть о том факте, который явился причиной всех дальнейших злоключений пьесы, что породило жизнь произведения и без чего не началось бы движение внутри пьесы, В любом драматургическом материале таится какое-то событие, без которого невозможен весь дальнейший узел происшествий. Событийный ряд только тогда действительно coбытийный, когда в нем есть движение, то есть когда одно событие подхватывает и порождает другое. Событийный ряд — это непрерывность логического движения эпизодов пьесы от исходного события к главному.

В этой связи хотелось бы остановиться на том, что такое «главное событие» пьесы.

Главное событие пьесы — это обычно тот факт, то происшествие, которым разрешаются все сложные переплеты пьесы. В нем как бы наиболее ярко выражается смысл произведения. В главном событии пьесы всегда заложено зерно сверхзадачи, которая проявляется в процессе движения событий.

Вернёмся к пьесе «Горе от ума». Попытаемся найти главное событие. Попробуем определить, куда движется вся пьеса, к какому факту?

После того как мы переберем множество вариантов, мы придем к разрыву Чацкого с Москвой. Да, в «Горе от ума» все идет к отъезду Чацкого. Софья полюбила Молчалина. Она отвернулась от Чацкого. «Москва, которая меня безумцем назвала, сама безумна». Москва не та, и Софья не та, и жить я здесь не должен. К этому идет вся логика пьесы.

Если с этим согласиться, тогда событийный ряд выстраивается таким образом: от ночного «свидания Софьи с Молчалиным», через «сватовство Скалозуба» — еще одна веха, далее Чацкий дает бой Фамусову, затем «Софья невеста Молчалина», «сплетня» и в итоге мы подходим к событию «Разрыв Чацкого с Москвой».

Репетиции обычно идут по актам. Для стройности рабочего процесса мы еще определяем основные события в актах.

Что такое основное (центральное) событие акта? Это наиболее существенное происшествие в акте, к которому подходят предыдущие действенные факты и которое рождает новые события.

Вернемся к первому акту «Горя от ума». Конечно, основным событием будет приезд Чацкого. Пропустить приезд Чацкого нельзя. Это не только продвинуло пьесу, но изменило соотношение сил, характер происшествий и т, д.

От определения событийного каркаса зависит трактовка произведения. Через верно выстроенную событийную логику мы идем к сверхзадаче. Анализ событий пьесы и объективен, так как мы исходим из фактов действительности пьесы, и субъективен, так как не свободен от нашего отношения к жиз­ни, веку и автору, от нашего предчувствия сверхзадачи спек­такля, от нашего понимания происходящего в пьесе.

Может возникнуть вопрос: как же проверить, правильно ли определено, например, главное событие? Только через чувство сверхзадачи, несмотря на то что оно субъективно и иным не может быть. Если вы решили рассказать историю, как Москва празднует победу над Чацким, и Чацкий действительно слабеет духом, то эта субъективная концепция родилась из определенного мироощущения и чувства сверхзадачи.

Итак, у нас обнаружены исходное событие, основные события актов и главное событие пьесы. По подлинно драматическое произведение — это непрерывная цепь событии разного масштаба. Как и в жизни, крупное событие складывается из более частных происшествий.

**Партитур» действий**

Мне хотелось бы вернуться к очень важному вопросу в работе с исполнителями. Мы уже говорили, что работа с ис­полнителями требует гигиены в методике процесса. Условием «стерильности» является то, что артисту, даже талантливому, нужно давать творческое задание, которое его не спровоцировало бы на наигрыш, кривляние и т. д. Таким заданием будет простейший действенный факт. Попробуйте отнять у товарища пакет. Он не должен отдавать, а вы во что бы то ни стало должны отобрать. Если это вам не удастся, вы разволнуетесь.

Действенный факт — это провокатор чувств. Логика и последовательность простых действий наиболее верный путь к подлинному чувств.

Оказывается любое событие, даже малое, делится на еще меньшее, то есть на действенные факты.

Самое тонкое в методике — это самостоятельная работа исполнителя по созданию логической партитуры действий в событии. Когда мы берем даже маленький эпизод, то исполнитель должен решить, что же он делает в нем. Конечно, исполнитель редко это делает сам. Режиссерам приходится сидеть на самых мельчайших фактах. В идеале нужно было бы сделать следующее: артист с режиссером обнаружили эпизод, не стараясь его определить «образно», а просто, как свидетели происшествия. Определили цель исполнителя в нем. Далее артист сам решает, что он делает в этом эпизоде шаг за шагом, то есть сам находит средства борьбы за достижение цели. Цель достигается не прямым путем и не единственным, а многообразно. Возникает логика действия в эпизоде, то есть логическая последовательность поведения.

Значит, исполнитель действует по какой-то железобетонной партитуре? Это действительно так. И трудность заключается в создании верной партитуры. Не будет ли исполнитель связан, не будет ли он скован сеткой партитуры?

Парализован ли Ойстрах нотным станом скрипичного кон­церта? У драматического актера «нотный стан» — его парти­тура действия в событии. По мере освоения этой партитуры ар­тист приобретает все большую свободу в жизни роли.

**Задача или действие?**

Часто действие понимается как поступок (скорее физический). Еще чаще на вопрос: «Какое у вас в этой сцене действие?» — артист отвечает: «Я хочу понять» или «Я хочу узнать» (просторная область многочисленных штампов!)

В этой связи мне хотелось бы поговорить о задаче и о действии. Есть ли разница между действием и задачей? Почему мы часто действие называем задачей, задачу — действием? Задача, как известно, состоит из трех элементов: что делаю, как делаю и для чего делаю, где

«что делаю» — действие,

«для чего делаю» — цель,

«как делаю» — приспособление.

Можно ли это отрицать? Думаю, что нельзя. Сценическая задача действительно таит в себе эти элементы, потому что всякая задача должна иметь цель, стремясь к ней, я что-то для этого делаю, а когда делаю, я это делаю как-то. Следовательно, есть действие, цель и приспособление. Однако задача выполнима только при условии — хочу: «я хочу ее развеселить». Для этого я приспосабливаюсь к ней. А если я не хочу? Проходит десять репетиций, а я все никак не могу захотеть. А если просто начать действовать? Обязательно конкретно, продуктивно и последовательно?

«Зачем по месяцам сидеть за столом и выжимать из себя дремлющее чувство? Зачем заставлять его начинать жить помимо действия? Идите лучше на сцену и сразу действуйте, то есть 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» (К. С. Станиславский).

Когда мы говорим о действии, мы предполагаем, что при­способления рождаются импровизационно, мы назвали бы их неожиданностями, находками, рождающимися в непосредственной борьбе с объектом, партнером. Импровизация обязательно дает неожиданные средства общения, приспособления к партнеру. Здесь нет расчета на зыбкое «хочу», которое, ко­нечно,— в области чувства.

**Еще раз о чувстве**

В нашей роботе все проблемы неделимы. Вопрос о чувстве связав С вопросом действия, событийной логики н всего, о чем мы уже говорили. Правильный подход к сценическому чувству подводит нас к правильному пониманию всей методики действенного анализа. Потому что метод действенного анализа—путь наиболее продуктивного, наиболее органичного рождения подлинного чувства у исполнителя.

Самое привлекательное в искусстве театра, в творчестве артиста и для зрителя, и для драматурга, и самого творца — страсть. «Истина страстей...» Чувство было и остается иско­мым в искусстве театра. Но как найти его? Как получить не заменитель, не эрзац чувства, а живой экстракт подлинных эмоций?

Этот вопрос вопросов как будто бы был решен давно. «Чувство играть нельзя. Оно рождается через действие!» Это решение предложено Станиславским. И все-таки всю жизнь он продолжал искать наиболее верные, гарантийные пути к живому чувству человека-артиста.

К концу своей жизни Станиславский поставил еще один эксперимент в этом направлении, нащупал и обосновал новую методику, которая с большей гарантией обеспечивает ход к живому чувству артиста. Ученые говорят, что любая эмоция приводит к мобилизации всех сил организма. В первую оче­редь его энергетических ресурсов. Выбрасывается в кровь сахар, повышается температура, очищается дыхание, усиливается кровообращение. Как получить эти процессы в условиях искусственной среды, в обстоятельствах вымысла?

Возникали разнообразные ответы. В том числе метод фи­зических действий. Не отрицая возможности этого приема, не хочется только соглашаться, что он уникален. Есть подозрение, что он игнорирует одаренность художника. Утверждая принцип творчества от частного к целому, метод как бы отрицает возможность пути от целого к частному. Кроме того, в нем таится, может быть, самая грозная опасность в творчестве — засушивание. Думается, что Станиславский, произнося грозное: «Чувство играть нельзя», предполагал, что его сыграть возможно, если природа артиста не дремлет и освобож­дена, если вся аппаратура воплощения в безукоризненном состоянии, и все органы чувств работают по органическим законам, если возбудимость артиста легкая, то есть горе и радость, смех и слезы, скажем так — «близки к выходу».

Может быть, всю нашу режиссерскую педагогическую энергию направить не на то, чтобы запрещать играть чувство и шаманить вокруг этого, а на то, чтобы воспитывать, тренировать, держать в боевой готовности аппаратуру, творящую чувство, и создавать условия, чтобы она работала безотказно? Теперь уже все знают, что творчество начинается только в условиях свободы. Следовательно, все частные методические приемы и обобщенный метод должны способствовать раскре­пощению артиста, создавать условия, при которых свободно творит природа.

Все средства хороши, кроме напрягающих. Мне думается, что навязчивая скрупулезность метода физических действий, унылый педантизм психофизической партитуры роли, при всей научной обоснованности, чужд главной стихии творчества — эмоциональности. Нельзя отрицать плодотворность метода физических действий в работе над ролью как частного приема работы. Действительно, подлинно совершаемое физическое действие (не только физическое, оно всегда таит в себе психологический мотив) способно спровоцировать подлинное, живое чувство.

В этом вопросе существует сумятица, а именно: физическое действие понимают буквально, как мышечное. Когда говорят о действии, то почему-то предполагают, что имеется в виду: взять стул, выпить чай, надеть пальто, толкнуть, ударить, вырвать и т. д. Грубая вульгаризация. ***Когда говорят о физи­ческих действиях, то «огрубляют» и пропускают такие действия, как услышал, решил, не согласился, намекнул, расположил, загипнотизировал, обманул и т. д.*** и т. д. Это всё не попадает в буквальную физическую характеристику. «...Связь между телом и душой неразъединима. Жизнь первого порож­дает жизнь второй, и наоборот. В каждом физическом дейст­вии, если оно не просто механично, а оживлено изнутри, скрыто внутреннее действие, переживание» (К. С. Станиславский).

***Попробуйте простейший опыт: заставьте актера без жалости, без учета разницы возраста и всякой другой разницы сильно ударить кулаком по вашей ладони. Вы же не пожалейте себя и будьте начеку. Он должен ударить, а вы успеть убрать ладонь. И последите, как эти простые психофизические действия спровоцируют в нем чувство злобы, а у вас исключительно подлинный страх. Убедительность опыта потрясающая, и на основе его легко доказать, что чувства провоцируются только этим путем. Вот убеждение, что только этим, и есть самое уязвимое в методе физических действий.***

Воображение художника, мне думается, более сильный провокатор творческого чувства. И только ли путь логики физических действий есть единственно сознательный путь к подсознанию? А подсознание и чувство родственны. Нам думается, что сознательные пути пробуждения подсознания многообразны. И вся «система» — подтверждение тому.

Методика не самоцель а постижения сути пьесы И роли, путь к подлинному чувству исполнителя с учетом его индивидуальности. Исполнитель — это определенная творческая индивидуальность.

Возможно, что один актер легко понимает целое, и частность ему трудна, другой целое не берет, в, следя за частностями, подходит к целому. Следовательно, методики применяется дифференцированно и не может игнорировать творческую природу артиста.

Когда мы говорим: «Действие, действие, действие» — это не потому, что мы забываем о чувстве, а потому, что только через подлинное действие можно прийти к живому, подлинному чувству.

**Что же такое истинное чувство?**

Истинное сценическое чувство рождается точно так же, как чувство в самой жизни. Следовательно, оно рождается через Органы чувств: зрения, слуха, осязания, обоняния,

Мы грешим в работе с исполнителем недооценивая необходимость воспитания органов чувств. Мы воспитываем эстетические, нравственные принципы творчества, воспитываем элементы внутренней техники артиста и достаточно невнимательны к аппаратуре, которая рождает чувства — чувство ненависти, любви, гнева, радости, неудовлетворенности и т. д. Между тем весь воспитательный процесс с исполнителем й вся работа над ролью должны идти непрерывно через тренинг органов чувств. Когда мы воспитываем элементы актерской техник внимание, сценическую свободу, воображение и т. д. и т. д., то мы забываем, что все элементы актерской техники — это прежде всего ухо, глаз вся система восприятия.

Следовательно, надо вести работу таким образом; чтобы органы чувств были в центре внимания. Действие нам нужно для чувства, элементы сценической техники — для того, чтобы натренировать органы чувств. В естественных условиях органы чувств человека работают безотказно, непроизвольно, и они должны точно так же безотказно и непроизвольно работать в сценических условиях.

Но как же сделать, чтобы они безотказно работали в искусственных условиях? Какой есть путь? Единственный способ - удесятерить их силу. Ухо, глаз и другие органы чувств на сцене должны быть во сто крат более чуткими. Поэтому если вы, работая с исполнителем, будете непрерывно помнить, что нужно тренировать не самое чувство, которое не поддается тренировке и немедленно попадает во власть штампа, а органы чувств, то вы добьетесь в этом вопросе успеха. Подлинное чувство — это моё сердце, мое отношение к среде, к объекту. Необходимо оговорить, что подлинное чувство неуловимо и не поддается команде. Если режиссер говорит исполнителю: «Вот здесь тебя обуревает такая радость, что ты не можешь даже говорить», артист обязательно выдаст некий штамп, то есть подменит подлинное суррогатом, каким-то передразниванием. Подлинное чувство возникает только в реальной, абсолютно конкретной борьбе за достижение цели.

Мы оговорили возможные теоретические посылки, которые помогут нам начать практический анализ на этапе «разведки умом». Для наглядности последующего разговора мне понадо­бятся несколько собеседников, назовем их условно — некто «с места».

**В САМОМ НАЧАЛЕ1**

**Поиски исходного**

Сделав выбор пьесы для практической работы, мы условились, что каждый прочтет и подумает над исходным и главным событием пьесы. Имея эти две от­правные позиции, мы можем посмотреть, как можно выстроить логику, то есть последовательность событий всей пьесы.

Что же является исходным событием пьесы «Люди одного часа»?

С места: По-моему, название не связано с содержанием пьесы.

— Случаи, когда в названии произведения наиболее точно и образно выражена его суть, множественны. Взять хотя бы «Воскресение». Как-то сразу же выявляется зерно всего про­изведения. Именно «воскресение» Катюши Масловой — глав­ное событие романа Л. Н. Толстого. Или «Гроза», которая разразилась над дикими и кабанихами, дает толчок к понима­нию главного в произведении.

Но вовсе не обязательно, чтобы название впрямую гово­рило о главном в пьесе. Поэтому начинать наши рассуждения о действенном содержании выбранной пьесы с названия будет опрометчиво. Лучше, если вы, прощупав событийный костяк пьесы, потом вернетесь к названию пьесы, чтобы понять, что хотел автор сказать, называя ее именно так.

Вернемся к нашему разговору о данной пьесе. Что, на ваш взгляд, является исходным событием?

С места: Григорий второй раз находит листовку, которую вчера или позавчера нашел в другой деревне.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_

Прежде чем читать эту главу, рекомендуем познакомиться с пьесой С. Гансовского «Люди этого часа», данной в «Приложении», и попробовать самим определить исходное и главное события в ней.

С места: Мне кажется исходным событием собрание крестьян данной деревни.

С места: Листовки появились в результате, что бедняки стали собираться и колхозы, значит, исходным будет собрание.

С места: Тогда несостоятелен приезд валета.

- Мы условились, что событием мы можем считать тот факт, который происходит сейчас, здесь, свидетелем чего мы являемся. А свидетелями собрания мы не являемся. Оно есть в предлагаемых обстоятельствах, мы его не можем пропустить, так как предлагаемое обстоятельство — это «раствор», в который погружено событие. Если мы за событие возьмем «собрание», то что мы предлагаем играть исполнителям? Понадобится сцена, где показано собрание. Значит, до начала пьесы нужно играть собрание, а потом продолжать рассказ?

С места: Я не совсем точно сформулировал, я имел в виду организацию собрания.

С места: В соседней деревне уже было собрание, оно породило все остальное.

С места: Коллективизация идет давно, кулаки знают, что и здесь будет коллективизация, и они заранее стали распространять листовки. Нищие ходят и рассказывают всякие ужасы о коммунистах.

С места: Григорий должен активно действовать, он должен узнать, что за нищий появился здесь, почему Митяй понес молоть семенное зерно.

* Ход ваших рассуждений чрезвычайно плодотворен уже потому, что постановка вопроса об исходном событии своего рода плуг, который мы запускаем в пласт пьесы. У нас нашелся инструмент, которым мы вспахиваем материал, рыхлим почву пьесы. Давайте теперь конкретизировать. Собрание крестьян стоит на повестке дня. Григорий занят организацией собрания. Событие — «собрание крестьян» — статично, в этом определении не заложен «атом действия». В определении «организация собрания» уже есть действие. Повторяю, определять событие нужно отглагольно. Если в определении события не таится действенности, какого-то дела, процесса, борьбы,— это не событие. Скорее только предлагаемое обстоятельство, какое-то условие. А вот факт организации собрания мог бы быть событием. Давайте проанализируем, может ли в данном случае «организация собрания» быть исходным событием пьесы. Организация собрания немедленно подразумевает какие-то мероприятия, с тем чтобы собрание состоялось. Нужно кого-то вызвать, дать объявление, кому-то послать депешу, кого-то оповестить, сформулировать повестку дня, подготовить выступления и т. д.

Если условиться, что событием является «организация собрания», то нужно видеть, как оно организуется. На мой взгляд, этого здесь нет. С первой страницы в пьесе происходит что-то другое. Думается, определение «организация собрания» хотя и вернее в действенном отношении, чем просто «собрание крестьян», все-таки в данном случае не событие, а предлагаемое обстоятельство.

Представьте, идет организация семинара режиссеров. Кто-то составляет списки участников, товарищи покупают для работы пьесы, составляется план, по которому должен проводиться семинар. Все это происходит вне аудитории, а в это время один участник семинара с другим поссорился так, что они потеряли границы приличия. Мы являемся свидетелями того, как приехавшие участники семинара неприлично ссорятся. Что же будет событием на фоне организации семинара? Конечно, этот непозволительный скандал. Так и в пьесе. Значительным обстоятельством, фоном является организация собрания, а собственно событием является что-то другое. Не произойди чего-то, пьеса не развивалась бы дальше. Мы условились, что исходное событие — это то, без чего дальнейшая пружина пьесы не раскрутится.

Так вот, какой факт, какой момент, какое происшествие является «запалом», который поджег всю дальнейшую систему событий?

С места: Появление Немого.

— Разве это является «запалом»?

С места: Немой появился давно.

— Немой появился шесть месяцев тому назад. Он уже сговорился со Сваричевым, уже приняты меры. Значит, еще одно серьезное предлагаемое обстоятельство. Его пропустить нельзя, но в том-то и сила событийного анализа, что мы, определяя движение событий, поднимаем на-гора многопластовый материал обстоятельств. В поисках конкретного костяка событий вскрываются условия, в которых они протекают. Смысл в том, чтобы отыскать действительно исходный момент, чтобы от него построить остальное. Отыскивая, познаешь материал пьесы.

Метод действенного анализа и в «разведке умом» и в «разведке действием» — это метод познания. Именно познавания. Очень многие считают, что метод действенного анализа — метод постановки спектакля. Это неверно. Метод — уверенное средство познания материала. Можно изучать пьесу умозрительно, можно познавать в хладном состоянии теоретических рассуждений, можно постигать материал по литературно-хрестоматийным источникам. Метод действенного анализа предлагает особый способ познания: не познав, не воплотишь. Своеобразие этого познания заключается в том, что оно провоцирует элементы воплощения, заготавливает «руду», из которой потом будет «выплавляться» будущий спектакль или будущая роль.

В процессе изучения событийной конструкции пьесы поднимаем многие вопросы жизни пьесы и нашей профессии. Мы как бы опускаем событие в «раствор» предлагаемых обстоятельств. Часто мы удовлетворяемся верхним слоем обстоятельств и этим обедняем себя. Чем глубже пласт обстоятельств, тем богаче результат, который мы ищем. Мы будем познавать, «впитывать из раствора», но особым путем, не умозрительно, не абстрактно, а через конкретный факт, как бы нанизывая, наматывая, наращивая весь круг необходимых знаний о пьесе и роли на прочный каркас событий.

Сила метода действенного анализа в том, что он через познание ведет к синтезу, соединяя эти два начала творчества.

**Разведка главного**

Мы остановились на том, что ни собрание крестьян, ни организация собрания не являются исходным событием пьесы. Было высказано и еще одно определение исходного события — «Григорий нашел второй раз листовку». Давайте проверим: не найди он этой листовки, возможен был бы дальнейший ход пьесы? Как вы себе его представляете?

С места: Нужно найти главное событие, тогда легче будет определить исходное и все остальные события.

— И этот способ возможен — оставить в проекте, не закреплять исходное и заглянуть в главное. В вашем предложении есть резон. Анализ движения событий возможен в любом порядке. **Важно только обнаружить именно события, а не обстоятельства или темы пьесы.** К этому мы вернемся, обнаружив объективную конструкцию произведения, каркас, на который автор наращивал живые и многообразные наблюдения жизни. Найти исходное и главное событие пьесы не так уж просто. Но если верно взять исходное и правильно наметить главное то в этих полюсах создается такое «магнитное поле», которое держит нас в строгом и обязательном фарватере. Давайте пойдем к главному. Мне кажется, что главное может пролить свет на более точное исходное.

С места: Вероятно, главным будет решение Митяя пойти в кабалу к кулаку.

С места: Мне кажется, это не так. Мне главным кажется покушение на Григория.

С места: А мне — приход Григория к Сваричеву, заговор против Григория.

С места: Мне кажется, что главным событием будет сходка по организации колхоза. Она за пределами пьесы, но все-таки это главное событие, которое все всколыхнуло.

С места: Я считаю, что главным событием является организация колхоза. Предпосылка — организация собрания, от­сюда и провокация — записка, встреча с врагом, разоблаче­ние врага, вербовка Митяя. Дальше идет разрыв между Гри­горием и Марькой.

* Вы выстроили логику доказательств, которая меня не убедила. Чтобы решить вопрос верно, надо попробовать пересказать пьесу и по возможности коротко, только по существу, протокольно.

С места: Я считаю главным — ранение Григория.

С места: У меня же впечатление такое, что это пьеса не об организации колхоза в деревне, а о людях того времени, о людях, которые пытались создать колхоз, и о людях, которые противились этому. В этом свете мне кажется, что главным является — «пожар».

С места: Григорий жертвует своей жизнью, чтобы разобла­чить Немого, кулацкую верхушку. Поэтому главным событием будет приход Григория в кулацкий дом.

* Не будем гадать. Попробуем коротко, по сути пересказать пьесу.

С места: Действие пьесы развивается в деревне, в период острых классовых боев за Советскую власть. Кулаки не могли согласиться с тем, что создаются колхозы...

* Простите, но должен остановить пересказ. Вы пересказываете в общих словах, которые могут относиться к любой пьесе о деревне в период коллективизации. Нас интересуют факты данной пьесы. Кто попробует вести пересказ иначе?

С места: Измученный голодом и нуждой, бедняк Митяй пришел к кулаку просить помощи. Комсомольский вожак Григорий, возмущенный этим, в гневе набрасывается на Митяя...

* Я не удовлетворен и этим пересказом. Эпитеты, которые вы употребляете: измученный, возмущенный и т. д. — это уже характеристика, оценка, которая создает у артиста предвзятое отношение к роли, оно помешает в дальнейшей работе. Может быть, анализ покажет, что Григорий вовсе не возмущен, а огорчен. Нельзя торопиться с оценкой и окраской поведения. Подробный будущий анализ может дать самые неожиданные результаты. Не пытайтесь пересказывать красиво, складно литературно описывая события. Только факты, и предельно последовательно, по возможности кратко! Делаем еще одну попытку?

С места: В деревне скрывается, притворившись немым, помещик соседней деревни Валетовки, где уже организован колхоз. Кулаки хотят сорвать организацию колхоза в других деревнях. Они собрались на совет и решили прежде всего покончить с вожаком и заводилой комсомольцем Григорием.

И они убивают его.

— Все?

С места: Вы просили — по возможности кратко.

— Конечно, кратко, но по существу. Все значительные события и обстоятельства должны войти в рассказ. В вашем пересказе Митяй пьесе не нужен, не упомянут пожар, который учинила Марька. Предлагаю кому-нибудь из будущих исполнителей начать рассказ от своего лица. Очень полезный прием. Он выявляет линию роли и пьесы. Эта работа полезна и в самом начале репетиции и, конечно, позже на разных этапах созревания роли. Сейчас нам такой пересказ поможет понять целое и главное — принцип, характер пересказа. Пусть Григорий попробует пересказать пьесу от своего имени.

С места: Григорий нашел листовку, в которой кулаки запугивают бедняков, стращают «красной ночью» — расправой, которую якобы готовят коммунисты и комсомольцы.

— Прошу пересказывать не в третьем лице — он — Григорий, а в первом, то есть я - Григорий. Начать рассказ событий от своего имени, как очевидцу,— значит изменить отношение к предлагаемым обстоятельствам. Это случилось со мною, и, я вел себя вот так-то. Подобная форма пересказа — уже, сближение с ролью, И оно начинается в репетиции за столом, пока что — умозрительно, но потом, на площадке углубится телесно, окрепнет, перейдет в «я есмь». «Я есмь» на нашем языке говорит о том, что я поставил себя в 'центр, вымышленных.

условий, что я... существую в самой гуще воображаемой жизни, в мире воображаемых вещей и начинаю действовать а своего собственного имени, за свой страх и совесть» (К. С. Станиславский). Принудительно пересказывая события пьесы от первого лица, артист входит в. обстоятельства роли и пьесы. Продолжим пересказ.

С места: В нашей деревне мы решили колхоз организовать. Я уже сговорился с бедняками — десять семей в колхоз пойдут. Митяй тоже согласился. А тут стало известно, что он семенное зерно молоть пошел. Значит, дело-то наше сорваться может. А если все понесут — что сеять будем? Вот я и решил собрание не откладывать, а завтра же всем собраться и объявить об организации колхоза. Кулаки переполошились...

— Это пересказывал Григорий, а теперь попрошу продолжить пересказ исполнителя роли Немого — Валета. Он главный в среде кулаков. Интересно, как он будет освещать события.

С места: Григорий все верно рассказывал. Только мы не переполошились, а тоже решили действовать и опять листовку пустили по деревням. Бедняки к собранию готовятся. Мы тоже собираемся, но не завтра, а сегодня же...

— Пусть пересказ продолжает Митяй.

С места: Лучше бы я не ходил на поклон к Сваричеву. Напоили они меня и за Григорием послали. Не знал я, не ведал, что они задумали. А Григорий, видно, за меня испугался и в драку полез...

— А теперь рассказ продолжит Марька.

С места: Когда я узнала, что отец с дружками решили с Гришей расправиться, побежала его предупредить. Но Григорий не поверил мне. Как же — «дочь кулака»? Возвращаюсь домой, а там побоище. Ну и решила дом поджечь...

— А Митяй понял, что по его вине Григорий погиб?

С места: Потому и клятву дал — в колхоз идти. Мне кажется главным решение Митяя идти в колхоз.

— Пересказ нам помог. Мне тоже кажется, что главным событием является то, что Митяй принял решение Ради этого отдал свою жизнь Григорий.

С места: Это совершенно неожиданно! Ставить пьесу о Митяе? Зачем это, когда автор хочет сказать совсем другое?

— Интересно поворачивается разговор. Автор хотел одно, а анализ показывает, что объективные факты пьесы говорят о другом. Не будем спешить с выводами. Анализ авторской логики, его намерений, проводится сегодня, и, следовательно, все размышления о пьесе должны идти в плане: как же данный материал перекликается со временем, в котором мы живем. Нельзя анализировать пьесу, не прилагая ее к сегодняшнему дню, к сегодняшним проблемам. Иначе получается литературный анализ, умозрительные рассуждения. Нужно вернуться к вопросу: зачем ставится пьеса? Этот вопрос возникает сразу после знакомства с пьесой. Что мы скажем людям, что интересного в этом материале для дней, в которые я живу? Без этого вопроса ставить ничего нельзя, но решать его нужно не умозрительно, а через «порог боли», то есть любовь и ненависть, которые в нас живут. Давайте выясним\* пьеса вам понравилась?

С места: Конечно, раз ставим, значит, нравится.

— Правильно. Теперь нужно посмотреть, что нам в этой пьесе дорого. Чем пьеса соприкасается с нашим временем?

С места: Это маленький рассказ о тех путях, которые привели нас к сегодняшнему.

С места: А мне дорог героизм людей.

— Дорогое в пьесе обнаруживают чувства, которые у вас возникли при прочтении пьесы. Поэтому нужно смотреть на материал не со стороны, а насколько он ожил в моей душе, моем воображении, что понравилось и какие вызвало ассоциации, как пьеса всколыхнула мой эмоциональный опыт.

С места: Я эту пьесу поставил бы потому, что я переживал такую же ситуацию в тридцатые годы, и мне хотелось бы рассказать об этом молодому поколению.

С места: А мне кажется трогательной любовь Марьки и Григория.

С места: Если бы я ставил пьесу на тему, как строился колхоз, я бы думал о молодежи, о тех молодых людях, которые все отрицают.

С места: Мне эта пьеса дорога, как кусок истории, в которой всегда есть урок сегодняшнему дню.

* Таким образом, из сказанного складывается общее соображение, что этот драматический эпизод истории государства надо рассказать и показать сегодня.

В наши дни, когда нет фронтов, где можно легко пролить кровь за Родину, когда мы живем в героические будни, очень важно пробудить в юности страсть к самоотверженному служению идее. Нас привлекает в Григории цельность натуры, страстность и убежденность, самоотдача.

Но есть еще что-то не менее ценное в пьесе. Это все, что связано с Митяем.

С места: Тогда все нужно пересмотреть. Главным станет Митяй. Коль скоро мы знаем, что Митяй решил пойти в колхоз, значит, в нем суть. В том плане, в каком вы сейчас говорили, главным будет Митяй, который идет в новую жизнь.

С места: Я не понимаю вас. Вы считаете главным героем Митяя? Возьмите Александра Матросова. Были в рядах сражающихся малодушные. Кто дал искру наступления? Когда Матросов закрыл своим телом амбразуру, тогда и у остальных появилось стремление наступать. Если бы Григорий не отдал жизнь, не вырвался бы из темноты и Митяй. Эта смерть под­нимает не только Митяя, но и других крестьян. Может быть, даже не будет собрания, а колхоз организуется. Я уверен, что после гибели Григория только единицы не вступят в колхоз. Искру зажег Григорий.

* Ход наших рассуждений потребовал поставить еще один вопрос, без которого правильный анализ событий невозможен.

**Основной конфликт**

Анализ событий невозможен без выяснения основного конфликта, без определения борющихся сил, без расстановки этих сил. Для того чтобы правильно выстроить событийную логику. Нужно знать основной конфликт пьесы. В конце концов, во времени живут не только люди и обстоятельства. Во времени живет конфликт. Если конфликт пьесы не жизнеспособен сегодня, она непригодна для постановки. Если конфликт пьесы, может жить в наши дни, может пробудить определенные ассоциации, осветить стороны нашей жизни и современные вопросы, то пьеса стоит того, чтобы над нею работать.

Решив вопрос о конфликте, мы вернемся к главному и исходному событию. Какие же есть соображения по основному конфликту пьесы?

С места: Основной конфликт — это борьба за Митяя, то есть за кем пойдет крестьянин, мужик?

С места: Мне кажется, конфликт пьесы — это борьба за бедняка.

* Правильно. Как распределяются силы? Митяй — объект общего интереса. С одной стороны, в Митяе заинтересованы коммунисты, комсомольцы, Советская власть. С другой сторо­ны, за Митяя борются Валет и кулаки, которые не хотят его отдавать большевикам. Следовательно, Митяй обстоятельст­вами поставлен в центр борьбы. Основной конфликт находится, как бы на перекрестке сквозного и контрдействия пьесы, то есть там где сталкиваются борющиеся силы.

Мне кажется, что после всех наших допусков и рассужде­ний можно прийти к решению, что основной конфликт заключен в борьбе за Митяя — с кем будет Митяй. Потому что от Митяя зависит победа одних и поражение других. Недаром и в историческом плане вопрос о союзе с середняком был пере­ломным моментом.

С места: Тогда как же согласовать это с предлагаемыми обстоятельствами? Митяй в пьесе бедняк.

* Мы объективно проанализировали материал, обнаружили, что 1928 год, который здесь указан,— год накануне великого перелома. Революция была совершена в союзе с бедняком. На первых порах коллективизации главным был союз с бедняком, а год великого перелома характерен тем, что середняк повалил в колхоз.

Я должен оговорить частный вопрос, но он весьма существен. Вы, уважая автора, в то же время не становитесь на колени перед ним. Единственно, что может поставить вас на «колени» — это наше время. Мы боготворим интересы нашего времени, ради нашего времени мы оглядываемся на историю.

Ставя даже историческую пьесу, не нужно быть в плену историографии. История нам нужна настолько, насколько она помогает образному раскрытию материала. Неважно с исторической точностью установить, кто Митяй — середняк или бедняк. Важно, что борьба идет за него. Кулацкие силы и Совет­ская власть заинтересованы в том, чтобы Митяй оказался на их стороне. Это объективное обстоятельство, и от него нужно «танцевать». Конечно, кто лучше знает историю, тому легче охватить и почувствовать материал. Но нужно, чтобы эти знания не потащили художника, режиссера или артиста в исторический быт, в хрестоматийный глянец истории.

Не думаю, чтобы фильмы «Ленин в 1918 году», «Ленин в Октябре» копировали исторические частности, но уверен, что они сделаны в полном соответствии с исторической правдой.

Установив, что в историческом плане и в конструкции пьесы Митяй — это центр, мы можем установить борющиеся силы. Марька и Григорий с одной стороны и вся кулацкая свора с другой.

Теперь вернемся к вопросу о том, в какой степени конфликт, который мы обнаружили в пьесе, живет в наши дни.

С места: Здесь борьба за личность, борьба за нового человека.

— Самоотверженное служение Родине, преданность делу— такого рода формулировки не дают конкретного и эмоцио­нального чувства материала. Их можно приложить почти к любой пьесе. А вот то, что Митяй сердцем понял, в какой тем­ноте жил, до боли ощутил свою вину за гибель прекрасного парня Григория — гораздо конкретнее.

Если каждому из нас, а особенно исполнителю роли Митяя, вспомнить из личного опыта случаи «предательства», вины в чужом горе, то отношение к данным пьесы будет уже не умо­зрительное, а эмоциональное. Ассоциации и аналогии родят чувство, без которого невозможно любое творчество. Даже на этапе «разведки умом» мы должны непрерывно обращаться к личному опыту, к памяти чувств, осмысливать материал не только сознанием, но и чувством. В работе над пьесой и ролью нельзя удовлетворяться удачными формулировками, умозри­тельными понятиями, они сушат воображение, притупляют чувство. Что может дать чувству и воображению артиста сентенция типа: «Здесь идет борьба за нового человека»?

Мы ставим пьесу не потому, что ее издали и пустили в распространение, а потому, что данные материала задевают наши чувства современника. Я за то, чтобы в народе была не слепая вера, а чтобы люди умом и сердцем понимали идейное содержание нашего времени. Мы — люди определенных соци­альных принципов, нам дорога идея, за которую мы боремся трудом, жизнью своей.

Не скрою, я начал читать эту пьесу с некоторым предубеждением, а потом она меня взволновала, я почувствовал, что эту пьесу стоит ставить, что из нее можно сделать современный спектакль. Против социальной, нравственной темноты я ставил бы эту пьесу. Всегда ставишь пьесу против чего-то, за что-то. Нельзя утвердить любовь, не поспорив с кем-то.

Мне кажется, если наделить исполнителей на борьбу за Митяя, чтобы его душа и сознание прозрели, чтобы он понял, в чем истина, в спектакле может возникнуть «температура» борьбы, истинная драматичность.

Чего хотят кулаки? Они хотят митяевской темноты. Им страшно его пробуждение. Григорий им опасен не как реальная физическая сила, а тем, что он духовно сильнее их. Ведь если Григорий сумеет просветить Митяя и других темных и отсталых, то кулакам конец. Идет ожесточенная борьба за Митяя. В пьесе всегда нужно найти подлинный предмет борьбы. Я. исполнитель, не могу бороться за бедняка или за середняка. Это абстрактно. А вот бороться с отсталостью Митяя, с его темнотой и серостью можно.

Установив, что основной конфликт — борьба за Митяя, за его сознание, мы можем установить, в какой степени этот кон­фликт перекликается с сегодняшним днем.

Борьба за просвещение масс началась с первого марксистского кружка. И сегодня эта борьба продолжается. У нас существует колоссальная сеть профессиональных, народных театров, существует огромное количество различных культурно-просветительных учреждений, ведется большая агитационно-пропагандистская работа, действуют университеты куль­туры, университеты эстетики и т. д. На что же все это направлено? На просвещение масс. Чем больше время идет вперед, тем настойчивее оно требует высокого сознания народа.

**Вернемся н главному**

Теперь мы возвратимся к событийному анализу. Возвращаясь к событиям пьесы, с высоты сверхзадачи и основного конфликта нам будет легче увидеть целое и его составные.

С места: «Митяй решил молоть зерно» и есть исходное событие!

* Правильно. Митяй по темноте и отсталости своей решил молоть семенное зерно.

С места: Мне не совсем понятно. Вы говорили, все, что было до пьесы,— предлагаемые обстоятельства.

* Верно. Но здесь это не предлагаемое обстоятельство. Вот предположим, я вышел за дверь и вскоре вернулся озабоченный. Что-то произошло за дверью. Неважно, что за дверью. Произошло там, а живет-то здесь. Ведь ночное свидание Софьи с Молчалиным не происходит у нас на глазах. На сцене сейчас, в данный момент его нет. Но жизнь на сцене непосредственно с ним связана.

С места: Но свидание все-таки происходит.

— Оно происходит не на сцене, а обнаруживается так или иначе в поведении Лизы, Фамусова, Софьи, Молчалина. Если событие принесено сюда, на сцену, и здесь продолжается в жизни героев, в их отношениях, значит, оно есть.

Мы вскрываем не только зримое, но и скрытое в поведении человека, в течении его жизни. Иначе в чем же смысл анализа?

Смысл в том, чтобы обнаружить скрытое и реально выстроить его. Митяй несет молоть зерно. Не случись этого, не появилась бы листовка, не понадобилось бы собрание. Итак, исходным событием является то, что Митяй несет молоть зерно.

Обязательно нужно, чтобы событие было осознано всеми участниками, чтобы оно было доказано. Доказательство мы берем из текста. Он питает наше воображение, дает толчок вымыслу. Текст все время сопровождает анализ на всем пути процесса.

Прочтем последнюю сцену пьесы со слов: «Начинает бить церковный колокол».

Если делать акцент на Григории, то жанр пьесы должен быть трагедийный, а мы чувствуем, что здесь есть какой-то драматический мажор, потому что Митяй прозрел, сумел заглянуть вперед, темнота его рассеивается.

Рассуждая об основном конфликте, мы обнаруживаем сквозное действие борющихся сил. По варианту — основной конфликт — борьба за колхоз — сквозным действием одних было бы построить колхоз, а у других — помешать этому. Мы миновали бы человека. По варианту, который я вам предлагаю, сквозным действием одних будет — пробиться через темноту Митяя, включить его в общее дело построения колхоза, а у других — перетащить Митяя на свою сторону.

Мы прочли с вами последний событийный эпизод, в котором наиболее ярко проявляется зерно сверхзадачи. В этом эпизоде, на мой взгляд, и заключено главное событие пьесы. Мы условились, что главное событие пьесы самым активным образом заряжено сверхзадачей. К сожалению мы часто относимся к сверхзадаче умозрительно, не умея работать от нее и к ней. Тема, идея, жанр, сверхзадача, сквозное действие должны стать не просто инструктивными положениями, не просто терминами, а единственным и обязательным условием творческого постижения материала.

Итак, главным событием пьесы, вероятно, будет то, что Митяй принимает позицию Григория. Я избегаю формулировки «прозрение», ибо как это сыграть артисту? Прозрение не сыграть. А принять позицию Григория можно.

Мы договорились еще об одном моменте, что, кроме главного и исходного события, есть основное событие акта. Акт обычно всегда имеет какую-то кульминацию, наивысшую точку схлеста, борьбы, где конфликт достигает наибольшего напряжения. В нашей пьесе три картины, один акт. Хотя пьеса охватывается исходным и главным, в ней есть какое-то еще очень важное, существенное событие, определив которое, мы сможем легче разобраться в других, более частных фактах. Какое же событие, на ваш взгляд (кроме исходного и главного), является в пьесе существенным, центральным?

С места: То, что Митяй все-таки пошел к кулаку Сваричеву.

— Это действительно так. До начала пьесы, казалось, Григорий добился верности Митяя, но рабство, темнота Митяя снова толкают его к кулаку.

**АНАЛИЗ ЭПИЗОДОВ**

Предчувствие сверхзадачи, основной конфликт, исходное событие, центральное событие, главное событие пьесы — вооруженные всем этим, мы можем подойти к определению событийного костяка пьесы, логики событий, шаг за шагом по течению пьесы Теперь с чем бы мы ни встретились в пьесе, мы будем рассматривать это в аспекте найденных предпосылок. Обычно кто-нибудь из участников будущего спектакля читает пьесу, остальные слушают. И когда кто-то из участников репетиции обнаруживает событийный эпизод, чтение останавливается, идет разбор эпизода, и таким образом до конца пьесы. Это первый круг «разведки умом».

Условимся, что мы работаем как бы на втором этане, то есть подготовительный период работы режиссера будто бы пройден, и мы сейчас на этапе работы с исполнителем.

Нужно еще оговорить следующее: в процессе работы с коллективом все познанное в подготовительном периоде может быть пересмотрено. Встреча с актерами обязательно обогатит вас, и кое-что из предварительных решений вы сможете откорректировать непосредственно в работе с артистом. Не держитесь рабски за данные подготовительного периода. Читаем:

**В полутьме, при опущенном занавесе, слышен удар церковного колокола. Один, другой, третий... Занавес медленно освещается чуть красноватым вечерним светом. Справа на нем грубыми мазками нарисована покосившаяся колокольня деревенской церкви. Слева — часть дома Сваричева, огороженная забором. У нарисованного забора слева лежит бревно. Еще один удар колокола. Пауза. Невдалеке за сценой слышен стук в двери.**

Голос Григория. Иван! Эй, Иван!

Голос Ивана. Чего?

Голос Григория. С утра в лес не езди. Собрание будет. Понял?

Голос Ивана. А насчет чего? Насчет самообложения?

Голос Григория. Там увидишь. Митяю тоже скажи.

Голос Ивана. Ладно.

Пауза.

Голос Григория (ближе, чем в первый раз). Авдотья, про собрание слыхала? Мужику скажи.

Голос Авдотьи. Слыхала.

- Здесь исходное событие не в самом начале, не с поднятия занавеса, но факт, который начинает пьесу, связан с исходным. Нужда в собрании возникла в связи с тем, что бедняк пошел молоть зерно. Исходное случилось где-то до пьесы, потом отразилось в первом эпизоде, еще ярче выявилось в последующем. Читаем дальше.

Слева слышен звон ведра у колодца. Входит Г р и г о р и й. Одет в старую красноармейскую шинель внакидку и солдатские ботинки. Пройдя несколько шагов, он нагибается и подбирает с земли бумажку.

Григорий. Еще одна. (Читает.) «В ночь с двадцать седьмого на двадцать восьмое марта будет красная ночь. Коммунисты и комсомольцы перережут все население. На каждого убийцу полагается не меньше трех душ».

С места: Вот уже событие.

— Справедливо. Мы на границе события. Какое-то происшествие уже состоялось, оно началось и кончилось, далее возникает что-то новое. Как мы определим событие первого эпизода? Нужно задать исполнителям вопрос: что же случилось?

С места: Григорий оповещает бедняков о собрании. Действие Григория в этом эпизоде — сообщить о собрании, оповестить, поднять народ.

— Я не согласен с глаголом «оповестить». Это недейственный глагол. Нужно воспитать в себе чувство активного глагола. Есть равнодушные и сильные глаголы, которые провоцируют энергию артиста. Нужно брать именно такой глагол. Поднять народ — это более сильный глагол.

Вы в работе с исполнителями можете столкнуться с тем, что не сумеете пробудить в них активности, заинтересованности. Ведь очень важно, чтобы исполнители были «разогреты». Иначе они снова будут в «застольном» периоде, то есть когда вся инициатива в руках режиссера. Нужно создать такой режим, чтобы исполнители работали не по приказу, а по потребности лично постичь материал.

Как я уже говорил, до постановки вопроса об исходном, главном событии лучше попросить кого-нибудь из исполнителей пересказать пьесу как можно короче.

Этот прием помогает подойти к событийности. Пересказ помогает потом ставить вопрос о событиях. Пересказывая, нужно выявить в пьесе самое существенное.

Чтобы подойти к вопросу об основных силах, о конфликте, есть смысл поговорить с исполнителями о том, на чьей они стороне? Исподволь подвести их к основному конфликту. Но настаивать не надо. Важно все время вести добровольное познание, в котором инициатива у артиста. Труднее всего «толкнуть» исполнителя в материал, заставить чужое приблизить к себе, сделать родным и кровным.

Можно предложить исполнителям защищать кого-то из героев пьесы и найти в пьесе аргументы защиты. Если осуждаете, докажите материалом пьесы, за что осуждаете. Это поможет понять основной конфликт создать коллективное чувство, ‘без которого невозможно творчество.

С первых репетиций нужно пробуждать у исполнителей чувство сверхзадачи. «А что эта пьеса напомнила вам из вашей жизни, чём она вас затронула, какие обстоятельства сегодняшней жизнью в какой-то степени перекликаются с обстоятельствами пьесы и вашей роли?»

Разрешите дать еще маленький совет. Исполнители не должны следить за чтением по своим экземплярам ролей:

Пусть только слушают и мысленно видят, представляют прочитанное. Важно, чтобы артист с первого чтения воспринял текст чувством, творческим воображением. Если он «вперяет» глаза в текст, он ничего, кроме строчек, не видит. Мы адресуемся к воображению артиста, а если он следит за текстом, то слова, строчки заслоняют живое восприятие.

Я подвожу вас к работе без текста, но через текст. Исполнители уже читали пьесу, роли роздали и отложили. Можно начать разбираться в материале. Это первый шаг в работе без текста, но с текстом. Продолжим чтение.

«Где, в каком доме кто-нибудь пикнет или заорет, там будут резать в первую очередь. Кого не убьют, того выселят на Соловки. На станции уже вагоны стоят приготовленные. А имущество все будет отобрано на коллективизацию...» (Оглядывается и комкает бумагу.) Вот гады, что делают! Контра проклятая! В Валетовке на неделе такие были, теперь у нас... (Вынимает из кармана шинели другую бумажку и сравнивает с первой.) Одна рука... «На двадцать восьмое марта...» На завтра, значит. Ну ладно. Еще поглядим, какая ночь будет.

Справа снова раздается звон ведра.

Григорий (смотрит направо). Эй ты, безголов сый, поди сюда! Не слышит. (Знаками подзывает к себе кого-то.) Поди сюда.

Справа входит Немо й, рослый сгорбленный мужик, без шапки, с нечесаными волосами и глуповатым выражением лица.

Не видал, кто бумажку положил? Днем-то не было.

Немой. М-м-м. (Показывает, что не слышит и не понимает Григория.)

Григорий. Хозяин твой не писал этой бумаги? (Показывает на дом Сваричева и делает вид, будто пишет.) Не писал?

Немой повторяет те же жесты.

Ну ладно. Я эту гадюку еще найду. (Уходит налево.)

Немой смотрит ему вслед и тоже уходит, свертывая «козью ножку». Пауза. Снова начинает звонить колокол. Раздается хор детских голосов: «Тять, тять, картох проси!», «Тять, а нам тут сидеть?», «Тять, картошек хочу-у!»

С места: По-моему, второй эпизод заканчивается появлением детей Митяя.

— Я бы хотел сделать оговорку — не считайте появления и уходы действующих лиц событием.

Представьте себе: к вам на репетицию тихо вошел опоздавший. Ему сказали: «Входите, входите», и работа продолжается. Он не нарушил события. А могло быть и так: кто-то вошел, и режиссер объявил: «Давайте сделаем перерыв». Событие изменилось. Следовательно, не всякое появление нового действующего лица и не всякое исчезновение является событием.

С места: Мне все-таки кажется, что уже событием было, когда Григорий прочитал листовку и что-то решил, так как он узнал, что «красная ночь» назначена на 28 марта. Значит, Григорий, должен что-то предпринять.

— Когда мы пойдем в разведку действием, то обнаружим

все извилины этого эпизода. Тогда понадобится сопоставление с прошлой листовкой, нужно будет вспомнить, что листовка уже была в Валетовке. Это будет важно. Сейчас нас интересует эпизод в целом. Здесь подтверждается принцип анализа — от целого к частному и от частного к целому.

Хотелось бы сделать одно уточнение. Может быть, наша работа кому-нибудь покажется примитивной. Это представление распространено. Дело в том, что сложное складывается из малого. Для того чтобы построить здание, нужно заложить фундамент и проделать другие подготовительные работы.

Нужно постоянно убеждать исполнителей, что к сложному мы можем подойти, поняв и освоив простое. Легкомысленное отношение к простому — признак нетворческого отношения к процессу создания роли и спектакля, ц

Итак, второй эпизод. Как вы его определили?

С места: Григорий нашел листовку и решил найти виновников.

— Не совсем так, не совсем точно. Он находил листовку и раньше. Особенность данного события в том, что он нашел вторую листовку, именно вторую, значит, главное здесь — новая провокация.

Какое действие в этом эпизоде у Григория и у Немого? Ведь Немой уже попал в эпизод.

С места: У Григория — найти автора листовки.

— А что нужно сделать, чтобы найти?

С места: Познакомиться с обстановкой.

— Сообразить, прикинуть, кто это мог сделать, ухватиться за что-то. Он пытается ухватиться за Немого, но ему это не удается. Итак, действие Григория — найти провокатора. А у Немого — уйти, вывернуться, скрыть. Я обычно стараюсь брать не один глагол, а серию, потому что какой-то из предложенных глаголов затронет чувство, воображение исполнителя. Один из серии окажется более сильным манком. Продолжим разведку умом.

Следующий эпизод начинается с того, что мы слышим голоса ребят. Читаем.

Голос Митяя. Тише вы, щенки! Нишкни! Нарождалось вас, анафемов, прости господи! Нюрка, суй ему в рот соску-то! Суй, чего вылупилась?

Хор детских голосов стихает. Входит Митяй. Это тощий, согнутый нуждой мужик, с жиденькой бородкой и подавленным выражением лица. Одет в домотканую рубаху, рваный пиджак и солдатские ботинки, перевязанные веревочками.

Митяй (крестится на колокольню). Спаси господи... Нюрка!

Входит Нюрка. На руках у нее завернутый в тряпье ребенок.

Нюрка. Чиво?

Митяй (передразнивает ее). Чиво... Ты ему не давай из пеленок-то выкапываться, не давай. И гляди, чтоб Шурке петух глазик не выклюнул... Ну, иди. Чего стала?

Нюрка. Тять, ты картох тоже проси. (Уходит.)

Митяй. Учи-учи... (Смотрит ей вслед, вздыхает и подходит к дому Сваричева.) Эй, немота, хозяин-то дома?..

Из-за сцены раздается мычание Немого.

Не поймешь... Соседка!.. Архиповна!

Голос Архиповны. Чего тебе?

Митяй. Хозяин в избе?

Голос Архиповны. Тебя дожидается... Брус\* ки для дверей пошел к Парфену мерить.

Митяй. Бруски... (Вздыхает и садится на бревно.) Ох, грехи наши... (Задумывается.)

С места: Стоп. Третий эпизод. Митяй пришел к кулаку.

С места: Мне кажется, это кусок, а не эпизод.

— А по-моему, событие. Важно, что Митяй пошел к кулаку! В этом темнота Митяя. Темнота предает революцию. Митяй пошел на поклон. Ему Советская власть дала декрет о мире и земле, а он к кулаку на поклон. Какое предательство, темень какая! Если этого не будет сыграно, зачем Григорию бороться за Митяя? Какие же действия в этом эпизоде у исполнителей?

С места: Митяй не хочет идти к кулаку, но другого выхода он не видит.

С места: У него цель добыть что-то на пропитание.

— Это неверно. Вы берете предлагаемые обстоятельства и переводите в действие.

С места: Ему надо узнать, дома ли хозяин.

— Правильно. Надо находить выполнимое, что не потребует никаких ложных страстей у исполнителя. Узнать, дома ли хозяин — конкретно и можно сыграть. Какое действие у Немого?

С места: Но ведь Немой сказал за кулисами.

— Это не имеет значения. Мы с вами видим не сцену, а жизнь. Немой разнюхал, в чем дело, с чем пришел Митяй, и скорее пошел сообщать хозяину. Если бы я играл Немого, для меня была бы необходима сцена, когда пришел Митяй. Для Немого важно не упустить митяевского поклона.

С места: Откуда Немой знает, зачем пришел Митяй? А вдруг Митяй выполняет задание Григория. Может быть, Немой думает, что Митяй пришел узнать, кто написал листовки?

— Митяй всем своим поведением доказывает, что он пришел на поклон. Каково действие Нюрки?

С места: Митяй вдовый, а Нюрка — хозяйка в доме, ее действие — преодолеть робость.

— Какое действие у Архиповны?

С места: У Архиповны нет слов, только одна фраза: «Тебя дожидается».

— У Немого и этого нет, и все-таки он действует. Разве дело в словах? Архиповна — участник события, а значит, у нее есть отношение к происходящему, и, следовательно, она действует: «Тебя дожидается». Унизить бедняка Митяя — значит подтолкнуть на поклон. Она верная жена мужа, а Митяй пришел к нему. Что же это по действию?

С места: Унизить, взять верх.

— Верно. Пойдем дальше.

За сценой раздается голос Нищенки: «Подайте, православные, ' подайте христа ради на пропитание!..» Входит Нищенка, плотная старуха в черном платке, надвинутом на самые глаза. Движения у нее быстрые.

Нищенка. Подай кусочек хлеба, благодетель. Подай христа ради...

Митяй (пробуждается от своих дум). Хлеба!.. Ишь, чего захотела! Хлеба!.. Сами лебеду с мякиной трескаем, а ей хлеба подай!

Нищенка. На нет и суда нет, отец. Разве я чего говорю? (Оглядывается и садится рядом с Митяем.) Последние времена настали, ох, последние. (Крестится.) В Дубровином-то слыхал, что было?

Митяй. В Дубровином? Не, не слыхал.

Нищенка. Неужто не слыхал?

Митя й. Да где ж слыхать-то? В лесу живем. На пеньки молимся.

Нищенка (придвигается к Митяю). В Дубровином намедни крест с неба упал. А на нем нездешней рукой надпись...

**Митяй** (равнодушно). Нездешней?

**Нищенка.** Нездешней, отец, нездешней. «Сейте не сейте, косить не придется. Берите лучше лопаты, копайте себе могилы. Явятся скоро белые всадники, огненными мечами уничтожат всех неверующих...» А в Валетсвке у Иванихи, у старушки, вечор гадали. Иваниха топор на нитке к потолку подвешивала, раз­ные слова говорила. Как слово «колхоз» высказала, так нитка сразу оборвалась, и топор упал. Сколько народу сидело — все видели.

Митяй *(постепенно заинтересовываясь).* Неужто упал?

Нищенка *(крестится).* Вот те крест... А в Спасском колхоз изделали. Едят все с одного корыта, а дети печатаные.

Митяй *(в испуге).* Как — печатаные?

Нищенка. Печатаные. На каждого дитю свою печать ставят, антихристову. Мол, наш теперь, колхозный.

Митяй *(заметно волнуясь).* Ай-ай, верно, послед­ние времена настали. А ты откуда сама-то, убогая?

Нищенка. Да со Спасского, с колхоза. За год все как есть изнищали. Христа ради пошли.

Митяй. Куды податься — ума не соберешь. *(Че­шет в затылке и задумывается.)*

Входит Григорий.

Григорий. Митяй!

Митя й. Ась?

Григорий. Твоя Нюрка носила к Парфену зерно молоть?

Митяй. Нюрка?.. Когда?

Григорий. Да ты не темни, не темни. Вчерась Егор Шашлов сам видел. С мешком ходила.

Митяй *(смущенно).* Да какой мешок-то? Какой мешок? Совок сыпнул фунтов на семь ржицы. Всего делов-то.

Григорий *(порывисто садится рядом с Митяем).* Бессознательный ты человек, Митяй. Как есть бессо­знательный. *(С обидой.)* Бьешься с вами, с идолами, и все зазря. Хлеб-то съешь, а что сеять будем?' Что в пай внесешь?

Митяй *(смущенно).* Так ведь я этого... того... Дети-то есть просют. Сидим не емши.

Григорий. «Не емши!» А кто теперь емши? У нас вон ребята охрипли — плачут. Одной картошкой набиваемся. Гармонь продал, чтобы зерно не извести. Терпеть надо, раз уж такое дело затеяли. Шашлов тоже бьется.

Митяй. Да оно конечно... Только вот слыхал, что в Валетовке было?

Григорий. А что ж там было?

Митяй. В Валетовке вечор Иваниха на "колхоз гадала. Топор к потолку подвешивала. Упал топор тот.

Григорий *(встает).* Иваниха! Вот я ей, само­гонщице, покажу на колхоз гадать. Я тамошним ребятам скажу, они ей хвост прикрутят... Эх, Митяй, колеблющийся ты элемент! Мало ты наломался с со­хой на своем клину. А в прошлом годе один осот да васильки вырастил. Опять к Сваричеву в кабалу хо­чешь пойти?

Митяй. Наломался, как не наломаться! Грыжа-то вот она. Знамо дело. Да только и в колхозе не слаще. Что народ-то говорит? Детей печатают.

Г р и гор ий. Кто говорит? Ты мне ответь, кто го­ворит?

Нищенка *(встает).* Ну, поплетусь. Прощайте, благодетели. *(Поспешно уходит.)*

Митя й. Вот убогая и говорит. Изнищали совсем в колхозе, в Спасском. Христа ради пошли.

Г р и го р и й. Вот эта? *(Догоняет Нищенку и оста­навливает.)* Ты откуда, бабка? Что за человек?

Нищенка. Пусти, пусти, антихрист! Не трогай! Греха с вами наберешься. *(Порывается уйти.)*

Григорий. Нет, постой. *(Разглядывает ее лицо под платком.)* Я ж тебя знаю. Ты Матвея Мишина де­да сноха. Митяй, гляди-ка! У них в Спасском дом под железной крышей. Одного налогу триста рублей пла­тили.

Нищенка. Пусти, враг! *(Вырывается.)* Вот тебе бог-то припечатает за твои слова бесстыжие. *(Уходит.)*

Григорий *(кричит ей вслед).* Иди-иди, змея! А то в волость быстро отправлю. Там посмотрим, какая ты убогая. *(Поворачивается к Митяю.)* Вишь, ку­лачье-то, сволочи, что делают. А ты и уши развесил. «Детей печатают»! Да кто же, скажи ты на милость, станет их печатать? Я, что ли, твою Нюрку печатать буду?

Митяй. Ты-то не будешь. Да вот еще слух есть, будто в эту ночь всех беспартийных резать назначено. Крестьянство тоже сомневается.

Григорий. «Слух»! Я знаю, кто эти слухи-то распускает. (*Оглядывается на дом Сваричева.)* Да ты сам подумай. Что же, я тебя ночью с ножом резать прибегу?

Митяй. Разве я что про тебя говорю?.. Только...

Григорий *(со злостью.)* Что — только?

Митяй *(примирительно).* Да ты садись. Чего ты все бегом? Вот ты слыхал, что в субботу-то прохожий человек говорил?

Григорий *(не садясь).* Ну?

Митяй. За границу советовал крестьянству про­ситься. За границей, говорит, на островах индейцы живут. В море... Лето теплое, зимы совсем нет. Одежи там никакой не требуется. Листья на дереве-во! Сорвал, обмотался и ходи. Яблоки растут вроде наших, только раз в десять побольше. Наелся — и спать. Вот жизнь-то, Гриша... У меня вот все думка... Кабы мне туда с детишками, к индейцам.. А то ведь голодные, ходют.

Григорий. Да на что нам эти острова-то? Что, у нас своя земля некруто замешана? Нам здесь жизнь надо строить, Митяй. Вот в Спасском государство кол­хозу тысячу рублей на лошадей дало, а еще пятьсот рублей машинами. Трех меринов купили да двух ко­был. И нам дадут. Земли нарежут. *(Мечтательно.)* Знаешь, какая жизнь пойдет!.. По науке пахать будем, по агрономии сеять. Электричество везде устроим. Вот ты газеты почитал бы, что пишут. Разве мы так зажи­вем, как сейчас? Такие машины будут, что сами хлеб убирают, сами молотят...

Митяй *(недоверчиво).* Загнул...

Григорий. Чего — загнул? Еще не то будет. Прожектором, понимаешь, будем передавать силу и свет на расстояние. Не гляди, что мы сейчас нищета. Мы еще всем заграницам покажем. А ты говоришь — на острова! Да на тех островах индейцы-то сами революцию делать будут. Как они есть колониальные угнетенные народы. Думаешь,, у них те яблоки слад­кие?!

Митяй. Да тебе-то оно, конечно, видней. Ты че­ловек грамотный.

Григорий. То-то и есть, что видней... Ну, ладно. Некогда мне с тобой... К Тимофею побегу, как бы не передумал. *(Оглядывается и понижает голос.)* Ты вот слушай, Митяй. К Жучкову приходи, как совсем стем­неет. Я бумагу в волость уже написал насчет колхоза. Все руку приложим. А завтра на собрании так и объя­вимся: мол, мы уже колхоз. Десять семей нас есть, нам сразу земли отрежут. Тогда всем сваричевым да еличевым конец. Больше не попьют нашей кровушки. При­дешь?

Митя й. Приду.

Григорий. И хлеб сдашь потом?

Митяй. Вот те крест, приду. *(Крестится.)*

Григорий. Да ты мне не крестись. Ты мне честью скажи: придешь или обманешь?

Митяй. Ну, ей-богу, приду! Куды ж деваться-то?

Григорий. Ну гляди. *(Уходит.)*

— Давайте проанализируем прочтенное.

*С места:* Четвертый эпизод — приход Нищенки до того как уходит Григорий.

*С места:* Я думаю, что этот эпизод заканчивается раньше, до ухода Григория.

- Мне кажется, что граница эпизода схвачена в первом варианте, то есть с прихода Нищенки до ухода Григория. Это, конечно, один эпизод, большой, в нем одно непрерывное событие. Определим его.

*С места:* Есть предложение определить таким образом; Нищенка пугает Митяя колхозной жизнью.

* Согласны вы с таким определением?

*С места:* Мне кажется, это будет действием Нищенки.

* Я тоже так думаю, нужно обнаружить событийный элемент. Все-таки что здесь произошло?

*С места:* Нищенка вербует Митяя.

* Опять действие. Надо определить событие. Дело в том, что это самый красноречивый эпизод, который подчеркивает темноту Митяя, его веру в россказни Нищенки. Поверив, он понесет на мельницу семенное зерно. Значит, все крутится вокруг того, что темнота Митяя делает его дезертиром. Вот в чем суть. Нищенка пользуется отсталостью Митяя, иначе она не достигла бы цели.

Эпизод заканчивается тем, что Григорию удается вернуть Митяя на верный путь. В этом действие Григория. Действие Нищенки — спровоцировать. А действие Митяя каким будет? Нужно учитывать, что Митяй у дома кулака. Он совершил второй шаг отступничества: не только понес зерно, но и ПО шел на поклон к кулаку. Если Григорию нужно вернуть Митяя, а Нищенке — спровоцировать его, то какое действие у Митяя?

*С места:* Выбрать.

* Правильно. Выбрать. Он шел с сомнениями. Нищенка подтолкнула его на поклон, а Григорий тянет в другую сторо­ну. Как поступить Митяю?

Итак, мы установили, что Митяй отступает, дезертирует. Это сильное событие, это исходное событие, оно началось раньше, но зримо подтвердилось здесь: отступничество Митяя

по причине темноты, отсталости, классовой ограниченности.

*С места:* А если разговор с Нищенкой считать эпизодом?

- Не стоит искусственно дробить событийный эпизод. Наше дело — схватить основное, а частности мы будем брать в этюдной пробе. По существу делить на два эпизода непра­вильно. Дезертирство Митяя не зависит от разговора с Нищенкой. Если бы даже она не появилась, все равно Митяй пошел бы на поклон к кулаку. Кроме того, раз мы памятуем, митяевская темень — серьезная помеха в социальном развитии, то важно просветить народ, поднять его гражданское и общественное сознание.

*С места:* А если сделать так: эпизод Митяя с Нищенкой — Нищенка тянет Митяя назад. Затем второй эпизод — Митяй и Григорий, Григорий тянет Митяя в другую сторону. Мне это не кажется дроблением эпизода.

- Но эти оба факта в целом эпизоде. Ведь у Митяя собы­тие одно, оно неделимо. В центре события Митяй, он живет в нем цельно. У него прибавляется уверенность, когда он пого­ворил с Нищенкой, и снова появляются сомнения, когда с ним говорит Григорий. Суть вся в дезертирстве Митяя.

*С места:* А будет ли какой-нибудь вред, если я разделю на два эпизода?

- Нужно очень крепко понять следующее. Мы идем по первому кругу. Первый круг познания легче проводить по крупным узлам, потому что в сознании артиста пьеса и роль живут значительными фактами. В пересказе вы заметили, что многие частности и извилины сюжета пропускаются. Дезер­тирство Митяя — значительный и неделимый факт для испол­нителя роли. Имейте в виду, что чуткость режиссуры заклю­чается в том, чтобы всегда верно держать фарватер, то есть не терять главного, существенного в развитии жизни пьесы. Ведь Нищенка — это эпизод подчиненный. Нищенка нужна для выявления дезертирства Митяя и его темноты. Если эта сцена подчинена по сути и второстепенна по конструкции, не дробите. Иначе актриса, которая играет Нищенку, так «сядет» на свою сцену, так начнет брать на себя, что остановит раз­витие действия. Мы боремся за то, чтобы событийный строй непрерывно двигался по коренным фактам пьесы. И особенно это важно, когда мы идем по первому кругу познания. Конеч­но, в вашем предложении нет серьезной ошибки, но и выигрыша тоже нет.

Переходим к следующему эпизоду.

..Справа входят Сваричев, Ёличев и Алексей... Увидев Митяя, вошедшие останавливаются поодаль от него. Митяй встает и заискивающе смотрит на Сваричева, стараясь пойматьего взгляд.

Сваричев *(вполголоса продолжает разговор)...* Нет, Парфен, плетью обуха не перешибешь. Он уже, знаешь, какую силу забрал, Гришка-то? Я вчерась Андрея видал, Жучкова. На что смирный был мужик, и тот кричит: в колхоз пойду! Вон у него, у Григория, корень-то куда впущенный! Завтра на сходке как их зашумит человек пять-шесть, к ним еще десяток пе­ребежит. А колхоз сделают — у кого землю отрежут? У тебя да у меня.

Еличев. Да уж народ, известно... Только этого и норовят.

Сваричев. Это мало, что отрежут. Могут и по­следнее забрать, нажитое.

Еличев. Чего им жалеть-то! Только бы погра­бить.

Алексей *(вертится и охорашивается, разгляды­вая дом Сваричева).* Это^ значится, и есть ваше жили­ще? Второстепенно живете. Без электричества даже.

Сваричев. Где уж нам! (*Вспомнив что-то, кри­чит в сторону.)* Лукерья!

Голос Архиповны. Ой!

Сваричев *(строго).* Что это Гришка опять возле нашей избы шьется? И на прошлой неделе я их у колодца с Марькой видал...

Голос Архиповны *(испуганно).* Да что ты, Никанорыч! Промежду них, окромя гармони, ничего не было. Разве она какая шатучая?

Сваричев. Ну гляди! А то по вожжам-то обе соскучили. .

Алексей. Это вы насчет Марии Петровны?

Сваричев. Насчет Марьки.

Алексей. А в каких, я извиняюсь, соотношениях она с этим Григорием состоит?

Сваричев. Нив каких. *(Смотрит в сторону.)* Да вот она, Марька. *(Строго.)* Марька!

Г од ос М а р ь к и. Чего? \

Сваричев. Поди сюда.

Входит Марька. Это красивая девушка с упрямым и своеволь­ным выражением лица. В руке у нее ведро.

Марька. Чего еще?

Сваричев. Поди сюда, поклонись гостю. Из го­рода приехал. Парфена Кузьмича племяш.

Марька. Да у меня корова не поена.

Сваричев. Поди сюда, говорю. Вожжей захотела?! *(Замахивается на нее.)*

Марька подходит ближе, передернув плечами.

Алексей *(выдвигается вперед),* Зд рясте. *(Про­тягивает Марьке руку, она пожимает плечами и отво­рачивается.)* Как я вас уже однажды видевши, то те­перь желаю познакомиться. Но пока что только как молодой человек. А вплотную уже потом, *(Вынимает серебряный портсигар и протягивает Марьке.)* Кури­те? Не курите, а жаль! Нынешнее образованное поко­ление придерживается. Даже женщины повсеместно в городе с папироской.

Сваричев *(смотрит на Марьку со смешанным чувством).* Да где уж ей!.. Темнота... Ну ладно, соседи, пожалуйте в избу. Там поговорим.

Марька уходит. Сваричев, Алексей и Еличев идут к дому,

Митяй *(подходит к Сваричеву и берется за шап*- *ку).* Мое почтение, Петр Никанорыч.

Сваричев. Ну, чего еще? *(Нехотя останавли*- *вается.)*

*Мит пи (нерешительно).* Как мы с вами соседи. И завсегда...

Сваричев *(Еличеву).* Ты иди, Парфен, иди. Хозяйка в избе. *(Поворачивается к Митяю.)* Чего надо?

Еличев и Алексей уходят.

Митяй *(решившись, начинает притворно бойким и беззаботным тоном, с которого тотчас сбивается).* Как мы есть соседи, хотел я у тебя, Петр Никанорыч, ржицы попросить. За мной не пропадет, сам знаешь. А то до нови, где там, не доживем. Одну только мякину трескаем. Знаешь, сколько их, детишков-то... Пять ртов. Только и пищат...

Сваричев *(глядя в сторону).* Пустяковый ты че­ловек, Митяй.

Митяй (*озадаченно).* Чего?

Сваричев. Пустяковый ты человек, говорю. Ни­какой в тебе положительности нет...

Митяй, не зная, что ответить, смущенно топчется.

Ржицы тебе захотелось? Изволь, по три с полтиной за пуд.

Митяй. По три с полтиной! Ахти господи!

Сваричев. А что ж, тебе за вшей отдавать?

К севу-то эта ржица еще рублика в четыре въедет.

Митяй. Чего не въехать? Знамо дело, въедет. Только у меня рублей-то нет. Откуда они, рубли?

Сваричев. Нет так нет. Знаешь, как- говорится» друг по дружке, а бог обо всех. С пустым карманом и кошки не купишь. *(Поворачивается, чтобы идти.)*

Митяй *(отчаянно).* Никанорыч!

Сваричев. Ну чего?

Митяй. Не погуби. Детишки-то просют.

Сваричев. Просют, так дай. Чего же детей мо­рить?

Митяй. Откуда взять-то?

Сваричев. Да ведь у тебя есть ржица-то. Есть, Митяй. Да ты с ней в колхоз целишь. С Гришкой Ле- хиным спаровался. Вот погоди, он тебя в хомут введет с колхозом-то. Сперва государство ссуду даст, а по­том за нее навек в тюрьму. А кто тебя застоит тогда? Советская власть?

Митя й. Да чего уж там...

Сваричев. А"за мной ты плохо жил ли? Счи­тай, полжизни вместе оттяпали, по-соседски. Детишков твоих крестил. Жену-покойницу помог хоронить. Сам вот обут-одет.

Митяй. Да разве я забываю? Разве я какой бу- сурман, бесчувственный человек?

Сваричев. Забываешь, раз в колхоз собрался. Меня же грабить. Когда бы ты не в колхоз, так и разговор с тобой другой был бы.

Митяй. Да какой колхоз, Петр Никанорыч?! И в мыслях не держал.

Сваричев. А не было, так зачем тебе зерно ко­пить? Смели пока да корми детишков. Придет вре­мя — я дам.

Митяй *(нерешительно).* Да как-то оно так...

Сваричев. Ну, зайдем в избу. Поговорим, как сосед с соседом. *(Уходит.)*

Митяй. О господи! Вразуми... *(Уходит за Свари- чевым.)*

* Давайте разберемся в прочитанном.

*С места:* Этот эпизод, мне кажется, кончается уходом Ми­тяя в дом кулака.

С *места:* А мне кажется, что эпизод оканчивается уходом Марьки. Сваричев привел гостей к себе в дом, чтобы догово­риться по поводу завтрашнего собрания. Мне кажется, что это важное для конфликта событие.

* Предположим, что ваше предложение правильно и определяете вы его тоже верно. Значит, Митяй сейчас где-то поодаль, он в эпизод не «ворвался», он существует автономно.

*С места:* Мне думается иначе. Если исходить из сверхзада­чи, то такой смысл эпизода мне кажется неверным. Митяй ловит взгляд Сваричева.

* А вот это уже точнее. Ваш вариант подсказывает одно соображение: режиссер должен чувствовать, за чем в каждый данный момент следит зритель. Раз мы делаем акцент на судьбе Митяя, то и наше внимание прежде всего к нему. Приход кулаков, их разговор — все это связано с Митяем.

Как же мы определим пятый эпизод?

*С места:* Митяй идет к Сваричеву.

* Это не совсем точно. Ведь Митяй раньше выбрал доро­гу Григория. Я думаю, что точнее будет так: «предательство Митяя». Посмотрите со стороны: Митяй дал клятву быть с Григорием, но не сдержал слово и предал Григория. В резуль­тате Григорий погиб.

Я хотел бы знать действия Алексея, Сваричева, Марьки, Еличева и Митяя. Цель их жизни в данном эпизоде.

Когда мы определяем действие лица в эпизоде, цель его жизни в данном событии, своего рода сквозное действие, оно должно идти обязательно насквозь.

*С места:* Митяй хочет получить хлеб, а кулаки зовут его поговорить, чтобы использовать в своих целях. Линия Алек­сея — побочная.

*С места:* Сваричев собирает свою группу. Алексей ему нужен.

* Давайте вернемся к этому эпизоду и прочитаем только реплики Алексея. Они помогут нам определить цель, действие Алексея.

Что нам подсказывают реплики Алексея?

*С места:* Мне кажется, он старается создать о себе хоро­шее впечатление.

* Если взять вариант рисовки Алексея, то это делается для чего-то?

*С места:* Он стремится занять командную позицию среди кулаков.

* Согласен. Он как бы накладывает лапу на Сваричева, на Марьку. Мне кажется, действие Алексея — взять верх, тем более он «из образованных, с понятием».

*С места:* Взять власть — верное определение. Но если че­ловек берет власть, он у кого-то ее берет. Значит, Алексею кто-то противостоит. Противостоит ему Григорий. Мне кажет­ся, противодействие Григорию — главное в эпизоде.

* «Разведка умом» делается для того, чтобы можно было опереться на что то в следующем этапе работы— в «разведке действием». Разведка действием нужна для того, чтобы проверить, верно ли мы провели «разведку умом». То, что правильно, останется, то, что не совсем подходит, будет исключено. Не будем очень придирчивы в предварительном анализе.

*С места:* Действие Сваричева в событии «предательство Митяя» — использовать предательство. Но для этого он дол­жен подкупить Митяя. Сваричев заставит его действовать против Григория, так как голод принудит Митяя слушаться хозяина.

*С места:* Мне кажется, что у Сваричева действие крупное. Его цель уничтожить Григория. Он сватает Алексея и Марьку, старается использовать Митяя.

*С места:* Мне кажется, что Сваричев готов уничтожить Гри­гория, но не хочет, чтобы кто-нибудь знал об этом.

* Очень хорошо, когда репетиция-разбор идет серьезно и не односторонне, *то* есть работает не один режиссер. Артисты выдвигают свои варианты, обсуждаем, выбираем наиболее верные и идем дальше. Если представить себе, что только ре­жиссер все время в активе, а остальные вежливо слушают, **эго** будет нарушением принципа работы.

Вернемся к событийному анализу. Каково же сквозное действие Еличева? Мы должны и его включить в общий замысел. Роль Еличева эпизодическая. Скорее даже не роль, а появление. И все-таки оно не может быть функциональным, техническим. Артист и режиссер должны найти материал, чтобы и такая роль была необходима пьесе.

*С места:* Мнекажется, действие Еличева — поддержать компанию.

* А мне кажется, что его цель — поджечь, поторопить, ускорить конфликт и развязку.

С *места:* Мне даже кажется, что внутренне Еличев готов пойти на уничтожение Григория.

* Еличев торопит покончить со смутой, которая возникает. Каково действие Марьки?

*С места:* Скорее отвязаться от гостей.

* Для чего? Если Марька любит Григория, если она по духу не с отцом, то ей надо держать ухо востро, не пропустить и распознать все, что задумали кулаки, быть на стреме. Все это глаголы действия, и они входят в линию поведения Марьки.

Теперь переходим к новому эпизоду.

*Некоторое время сцена пуста. Быстро темнеет. Входит Марька и становится у забора, глядя налево. Слышны шаги. Входит Г р и г о р и й и, мельком оглянувшись на Марьку, идет к противоположной стороне.*

Марька *(негромко).* Гриша...

Григорий *(останавливается).* Ай?

Марька. Так и пошли, Григорий Васильевич?

Григорий *(не поворачиваясь к ней).* А чего же мне не идти, Марья Петровна?

М а р ь к а. Так и не замечаете?

Григорий. А чего ж мне замечать?

Марька *(быстро подходит к Григорию).* Гриша!

Г р и г о р и й. Чего?

Марька *(берет его за руку).* Забыл, как цело­вались?

Григорий. А хоть бы и целовались?

Марька. Значит, любовь моя теперь растоптан­ная? *(Отворачивается и плачет.)*

Григорий *(поворачивается к ней).* Маша!

Марька *(продолжает плакать).* Ну?

Г р и г о р и й. Да неужто ты такая бессознательная?

Марька. Да какая уж есть.

Григорий. Неужто ты не понимаешь?

Марька. А чего мне понимать-то?

Г р и г о р и й. Какое теперь положение?

Марька. А какое положение, чтобы слова свои забывать?

Григорий *(горячо).* Завтра утром на собрании насчет колхоза будем решать — это раз. В Черняковском бандиты двоих коммунистов убили. В Ма- маевке колхозный амбар сожгли и учительницу, которая из города приехала ликбез проводить, зарезали — это два. По волости раскулаченные ходят, нищими прикидываются, против колхозов агитируют— три... В Германии вот тоже классовые бои начались, и Англия с нами разорвала. Поняла? Вся земля горит, коммунистическое дело решается. А ты говоришь — любовь.

М а р ь к а. А тебе-то что до того? Ты, что ли, землю потушишь?

Григорий. А кто же? Знаешь, что Ленин на Третьем съезде комсомола сказал? Молодежи строить коммунизм, вот кому. А как я есть член Ленинского комсомола, я первый за все ответчик.

Марька. Значит, коли ты комсомол, тебе и люб­ви не знать? А как же Иван Верстов в Валетовке Дарью Самохину взял? На прошлой неделе свадьбу играли?

Григорий. Так то Дарью.

Марька. А я что, хуже?

Г р и г о р и й *(уклончиво).* Да не хуже.

Марька. А что же?

Г р и г о р и й. Ровно ты сама не поймешь?

М а р ь к а. Чего же мне понимать?

Григорий. Эх, Маша, не хотел я тебе говорить, да придется. Когда бы ты была дочь бедноты, может, у нас и разговор другой сделался. А как ты есть ку- лацкого класса, наши с тобой дороги расходятся.

Марька *(горько).* Какой же я класс, когда я в избе только одни вожжи и видала?! Вот батя — класс.

Григорий. Вожжи не вожжи, а все равно ты кулацкая дочь. Вот кабы ты от своего отца отрек­лась...

Марька. А не отрекусь? Эх, Гриша, не понима­ешь ты моего характера. Я дом подожгу, если придет­ся. Думаешь, я от тебя откажусь? Я любого зарежу, кто промежду нас станет.

Григорий. Любого зарежешь?

Марька. Каждого жизни решу. И себя не по­жалею.

Г ригорий. Вот и выходит, что ты меня любишь без всякой сознательности. «Любого зарежу». Значит, будь я кулацкий сын или даже богатый капиталист, как за границей, ты бы и тогда меня любила?

Марька. Будь ты богатый, разве у тебя песня такая легкая была?

Григорий. Песня! Я уж забыл, когда песни пел. Вот сейчас с тобой стою и чувствую: время-то бежит. У меня газеты не читаны. Книжка по физике лежит — Ваньки Верстова брат из города прислал. Пять стра­ничек только прочел и то мало понял. А нам электри­чеством овладеть надо. Всю культуру изучить, какая раньше была. Ленинские слова-то слыхала? А колхоз! Думаешь, без нас, без комсомола, деревню-то из ни­щеты вытащишь?

Марька *(прерывает его).* Ладно! Хватит! Вижу, что я для тебя последняя... Электричество, физика какая-то... Говоришь, говоришь, а я и в толк не возь­му, что оно такое. Выходит, верно, не сродни мы с то­бой. Иди, учи свою культуру.

Григорий. Идти?

Марька. Иди.

Григорий. Ну, прощай. *(Уходит.)*

Марька *(смотрит ему вслед).* Гриша!

Голос Григория. Что?

Марька. Поди сюда! *(Идет ему навстречу.)*

*Григорий возвращается.*

Что я тебе сказать хотела... Все на уме держала... Ты,

Гриша, стерегись. Боязно мне за тебя, больно отец да Еличев на тебя злобятся. А еще страх-то знаешь ка\* кой? Немой наш заговорил.

Григорий. Как — заговорил? Почудилось тебе! Он полгода в деревне.

Марька. Ей-богу, заговорил. Я корову подоила, вошла в избу, а они с отцом спорят. Я ведром грохнула, он меня увидал и замычал сразу, как раньше.

Григорий *(сразу загораясь).* Ну-ка я пойду проверю, что он за птица.

Марька *(удерживая его).* Ой, не ходи, Гриша! Беда будет. Ты лучше эту ночь схоронись.

Григорий. Как так — схоронись? Чай, я-то дома, а не в гостях. Сейчас шатучего народа знаешь сколько! Каждого надо проверять. *(Идет к дому Сваричева.)*

Марька *(удерживает его).* Не пущу, кричать буду.

Григорий. Да отлепись ты! Ладно, после зайду.

Марька. Сегодня не ходи, Гриша.

Григорий. Там увидим. *(Уходит.)*

*С места:* Я предлагаю назвать эпизод: «Отрекись от отца».

* Отвечайте прежде всего на вопрос: что происходит? Если сразу не можете выявить случившееся, перескажите.

*С места:* Мне кажется, что Марька ведет сцену.

*С места:* Григорий в темноте замечает Марьку, он хочет уйти. В ремарке сказано «мельком оглянувшись». Мне думает­ся, что ремарка неспроста. Завтрашний день полон забот, и Григорию не до Марьки.

* А если Марька с Григорием заодно?

*С места:* Но Григорий не знает этого.

* А если бы знал?

*С места:* Была бы другая сцена.

* Вы говорите о линии Марьки, а мы доискиваемся, что происходит между ними.

*С места:* Мне кажется, Григорий решил Марьку подключить к своему делу.

* Вам кажется, что Григорий, ссорясь с Марькой, кривит душой?

*С места:* Нет, но он считает, что до конца она не с ним. Он потребовал, чтобы она отреклась от отца. Она этого не сделала.

*С места:* Марька любит Григория, она готова ради него на убийство, на поджог. Это сцена Марьки, она здесь в центре.

* Это второстепенное соображение. Мы рассматриваем эпизод не как сцену, а как отрезок жизни. Раз отрезок жизни, нельзя так рассуждать — это твоя сцена, это моя. У тебя здесь «актив», а я второстепенное лицо.

Мне кажется, что данная сцена, в отличие от других сцен пьесы, наиболее литературна, она больше всего страдает ин- формационностыо. Автор частностями заслоняет главный смысл. Это затрудняет анализ события. Я против того, чтобы поспешно делать купюры в пьесе, я мараю только то, что отвлекает от сверхзадачи, но здесь нужен карандаш. Раз­говоры о физике, о книгах, электричестве иллюстративны. Раз Марька и Григорий близки друг другу, то Марька, конечно, знает, чем и как живет Григорий. Значит, разговоры эти даны не столько для сути, сколько для зрителя, чтобы проконфери- ровать его. Где начинается в пьесе конферанс, его нужно обой­ти либо перевести в действие.

Я предполагал, что вокруг этого эпизода будет спор. Ког­да автор останавливает действие ради частных украшений, когда он останавливается для какой-то нужной только ему, а не жизни героев пьесы, информации, очень трудно обнаружить действие.

*С места:* Мне кажется, самое главное то, что Марька пре­дупредила Григория.

* Правильно. Нужно все выстроить так, чтобы мы следи­ли за тем, как Марька оторвется от «корней». Не тогда она отрывается от своих, когда подожгла дом, а когда предупреждает Григория о том, что за его спиной готовится. Именно в данной сцене Марька порвала с отцом, перешла на сто­рону Григория. Трудно Марьке покончить с прошлым. Нелег­ко порывает она с отцом, но любовь к Григорию оказалась сильнее.

*С места:* Почему она с первой фразы не сказала: «Гриша, имей в виду, похоронись»?

* Сказать подобное не так легко Марьке. Она дочь Сваричева. Марьке важно, чтобы Григорий поверил ей. А Григорий по наивному убеждению говорит: коль ты кулацкая дочь, то и любить тебя и верить тебе нельзя.

Читая диалог Марьки и Григория, испытываешь некоторое чувство неловкости, так как он напоминает многие «любовные дуэты», окрашенные сантиментом и риторикой.

В этой сцене лишние слова нарушают правду обстоя­тельств. Когда под ногами земля горит, когда за спиной Гри­гория убийство готовится, время ли разглагольствовать о сво­их взглядах на жизнь? Вот ту-то и нужно режиссеру воспользоваться карандашом и помарать лишнее. Если даже у вас будет блестящий исполнитель Григория, он потеряет в этой сцене доверие зрителя, так как станет декларативным, хо­дульным, театральным. До сих пор он боролся, действовал, а сейчас стал декларировать, речи произносить. Чтобы не потерять авторитет героя, нужно частности подчинить целому. Может быть, приятно посмотреть «любовный диалог», но нам важно держать зрителя на линии событий. Иначе нарушится чувство правды. На чем проверяется чувство правды? На энергии, которую тратит артист для данного поступка, на вре­мени, которое ему необходимо для того, чтобы его совершить. Потеря чувства времени и лишняя энергия — первый признак нарушения правды. Когда мы идем на вымарки, мы прежде всего руководствуемся чувством правды. Мы чувствуем ложь, передержку. Ведь мы не просто вслух читающие пьесу, мы ее интерпретаторы, и авторскую индивидуальность мы раскрываем через свою. Прочтем дальше.

...Перед зрителями — внутренний вид дома Сварнчева. Справа — русская печь. За ней — не видный зрителю вход на чистую половину. Посреди комнаты стоит прочный тяжелый стол с лавками. На нем — бутыль самогона, стаканы, блюдо с мясом. Прямо перед зрителями — дверь в сени. Сваричев, Алексей и Е л и ч е в сидят за столом. Митяй со стаканом в руке — на

лавке у стены, М а р ь к а возится у печки, доставая угли.

Сваричев. Ну что же, соседи?.. Выпили, закуси­ли, пора и дело говорить.

Алексей *(отправляя в рот кусок мяса).* Заку­сить— закон естества.

Сваричев. Я и говорю. *(Оглядывается на Марь- ку.)* Мать-то где?

М а р ь к а. К Васильевне пряжу понесла.

Сваричев. Ну и ты выдь из избы.

М а р ь к а. На что?

Сваричев. Выдь, в анбаре посидишь.

М а р ь к а. Мне утюг разводить.

Сваричев. Сказал, выдь. После разведешь.

Марька уходит. Слышно, как хлопает дверь в сенях.

Ну, мужики! Завтра сходка. Мы тут все трое хозяевы. Как будем делать насчет колхоза?

Еличев. Гришка всему делу голова. Кабы не он, у нас тут тишь да гладь была бы.

Сваричев. У меня вот все думка — может, нам поучить его немножко? *(Митяю.)* Как ты, сосед, полагаешь? Чтобы не мутил.

Митяй *(уже сильно опьяневший).* Отчего не поучить? Его поучить — может, он в ум-то и взойдет.

Е л и ч е в. К ногтю.

С в а р и ч е в. Да не к ногтю, а вообще. Легонько.

Алексей. Ясное дело. В лесу на сук подвесить. Мол, неизвестный гражданин покончил с собой без всяких корыстных целей, и точка. Шито-крыто.

Митяй (*стараясь протрезветь).* Как так — на сук? Это не по-соседски. *(Грозит Алексею.)* Это ты брось.

С в а р и ч е в. Да кто говорит — на сук? Потолкуем, и только. Может, ты, Митяй, сходишь за ним?

Митя й. Чего не сходить! *(Пытается встать.)* Только чтоб без скандалу.

С в а р и ч е в. Сходи скажи: так, мол, и так. Сваричев желают поговорить насчет налогу и самообложе­ния. Только ты его сперва из избы вызови, а потом и скажи. Понял? Чтобы никакого постороннего раз­говору.

Митяй. Знймо дело. *(Встает, пошатываясь, и подходит к столу.)* Дозволь еще разговеться, Никанорыч. Свининка-то больно хороша. *(Берет с блюда кусок мяса.)*

Сваричев *(презрительно).* Вали-вали. Оголодал.

Митяй. Ну, пойду. Я мигом. *(Уходит.)*

**Сваричев запирает за ним дверь.**

Алексей *(вполголоса).* Только глаза не забыть вырезать. А то, который убивал, в зрачке отражается. Научный факт.

Е л и ч е в. Да врешь!

Алексей. Говорю, научный факт. Закон природы.

Сваричев. Тише, соседи. Сурприз вам будет. *(Встает и оглядывается на чистую половину избы.)* Андрей Григорьич, выдь-ка.

*Входит Немой.*

Немой *(оглядывается).* М-м-м..,

Сваричев. Да брось ты мычать-то. Все свои. Эй, Парфен, не признаешь? Приглядись-ка получше.

Немой *(выпрямляется и отбрасывает со лба во­лосы).* Здорово, мельник. Хлеб да соль.

Еличев. Вроде не признаю. *(Вглядываясь в ли­цо Немого.)* Батюшки-светы! Никак, барин? *(Встает.)*

Сваричев. Он самый, Парфен. Он самый.

Алексей. Какой барин?

Еличев *(толкает его).* Да ты встань. Барин, Андрей Григорьевич Валет. Покойного Григория Алек-

сеевича, помещика с Валетовки, сынок. Вот привел бог свидеться.

Валет. А это кто? Сын твой, Парфен?

Еличев. Племяш. В городе по торговой части... Каким же это вы ветром к нам, Андрей Григорьич?

Валет. Да вот. таким. Ну, каково можешь при Советской власти?

Еличев. Да какое наше моготье, Андрей Гри- горьич. Только что за шею не душат. А в городе, пле­мяш вот рассказывает, совсем житья нет.

Алексей. Налогом уже задавлены. Во! *(Показы­вает на горло.)*

Валет. Об этом и разговор, мужички. *(Садится за стол.)* Последние дни крестьянству подходят в Рос­сии. Повсеместно коллективизация пошла. Сейчас не подниметесь — конец всем нам.

Алексей. Да как подняться-то? Там, в Москве, сила.

Валет. Сила? Нет. Кремлевская власть только и крепка была, пока за мужика держалась. А теперь, когда они с крепким хозяином расплевались, на них дунь — они и упадут. Прибыл я к вам от больших лю­дей. С Москвой связь имею, с заграницей.

Сваричев. Андрей Григорьич, почитай, каждый месяц депеши получали.

Валет. Пора действовать, мужики. Всем миром надо подниматься, не то поздно будет. Заграница нам поможет.

Еличев. Да как подниматься-то?

Валет. Гришка сейчас придет, его в расход. Ночью Егора Шашлова к стенке. Он, кажется, тоже в комсомол собирается. Завтра у вас сходка назна­чена, уполномоченный из волости приедет. И его нале­во. Если кто-нибудь из сельсоветчиков зашумит, их тоже не жалеть. Эта деревня встанет — другие тоже поддержат. А там и вся волость. Важно начать.

Сваричев. Поддержат ли, нет, все равно нам делать нечего, соседи. Конец приходит. В Спасском Мишиных раскулачили. Авериевых тоже под корень подрезали. Завтра до нас очередь дойдет. В телячий вагон упакуют да на Соловки. Теперь уж так: либо Гришка Лехин нас, либо мы его.

Валет. Да уж прежде мы его. Надо начинать, мужики. Хватит, насиделись по щелям.

Алексей. Я вот так полагаю — чтобы который человек торгующий, тот торгуй.

Валет. А как же? Свобода частного капитала. Первая задача.

Е л и ч е в. А который хозяйствует, тот .пущай хозяин и будет.

Валет. На том и стоим, чтобы каждый вольным хозяином стал. Ну, землицы часть придется, конечно, вернуть. И тебе, мельник, и тебе, Петр.

Еличев. Какой землицы?

Валет. Да хотя бы моей, например.

С в а р и ч е в. Какой твоей?

Валет. Известно какой... По лесу до реки весь клин.

Еличев. Как же это вернуть, когда она куплейная? Я этот клин по лоскуту собирал с двадцатого года. Сколько денег плачено!

Валет. Да как же ты ее покупал, когда она моя?

Еличев. По какому же это закону она твоя?

Валет. По какому?.. А вот слушай. *(Вынимает из кармана сложенную в несколько раз бумагу и раз­вертывает ее.)* Вот он, закон. *(Читает.)* «Предупреж­дение. В конце тысяча девятьсот семнадцатого года подверглось захвату со всем своим инвентарем принадлежащее мне родовое имение Валетовка в Старо-Спасской волости Паволецкого уезда Тамбовской губернии. Настоящим я довожу до сведения всех. Первое: от владельческих прав своих на имение, до меня принадлежавшее в преемном порядке прадеду моему Федору Ивановичу Валету, деду Алексею Федо­товичу Валету, отцу Григорию Алексеевичу Валету, я никогда не отрекался и не отрекусь. Второе: прав на свое имущество за моими захватчиками я никогда не признавал и признавать не собираюсь». *(Кончил чи­тать и аккуратно сложил листок.)* На, выкуси.

Еличев *(багровея).* Как это — выкуси!

С в а р и ч е в. Зря ты этот разговор затеял, Андрей Григорьич. Глуп ты, как я посмотрю.

Валет. Я глуп?! Да ты с кем разговариваешь? Хамло!

Сваричев. С тобой и говорю. А хамлом-то я те­бе в пятнадцатом году был, когда твой отец нашего брата дальше сеней не пускал. Теперь-то я тебе Петр Никанорыч. Забыл чей хлеб ешь?

Валет. А ты с чьей земли этот хлеб собрал, помнишь?

Сваричев. Со своей и собрал. За землю деньги плачены... Эх, связался я с тобой на горе, да все равно делать нечего. Один конец. Ну ладно, Парфен. Не время спорить, Гришка нам пострашнее, чем барин. За барином-то мы как-никак жили.

* Какие есть проекты по данному эпизоду?

*С места:* Заговор.

* Что происходит в сцене?

*С места:* Подготовка к убийству Григория. Вырабатывается план действия. Готовится расправа.

* Последнее — правильно. Когда появится Григорий, будет новое событие. Какое оно?

*С места:* Приход Григория.

* Приход Григория не событие. Придет Григорий и «на­вяжет» событие, но какое?

Давайте прочтем сцену.

В сенях раздается стук.

Сваричев. Вот он и Гришка. Ну-ка, Андрей Григорьич, стань за дверь. Пора. Готовь револьверт.

*(Встает и отпирает щеколду.)*

Валет становится за дверь. Входит Григорий. За ним Митяй и Марька.

*(Марьке.)* Ты куда?

Марька. Куда? В избу.

Сваричев. Пошла вон! Я тебе... *(Выталкивает Марьку и захлопывает дверь.)*

Григорий *(оглядывается, не замечая стоящего позади Валета).* Я гляжу, у вас тут целое собрание ку­лацкое. Ну, зачем звал, Петр Никанорыч?

Сваричев *(сдерживаясь).* Что же ты, Григорий Васильевич, сразу нас всех окулачиваешь? Такую силу, думаешь, забрал?

Григорий. А чего мне вас не окулачивать? Ку­лачье и есть. Ты мне вот что скажи: где немой-то твой? Слыхал я, голос у него прорезался.

Сваричев. Где немой? Да оглянись.

Григорий *(поворачивается и видит Валета).* Ага, вот он. *(Другим тоном.)* Ну-ка, подай свой доку­мент. Я погляжу, какой ты немой.

Валет *(вынимает из-за пазухи револьвер и при­целивается в Григория).* Вот тебе мой документ. По­дойдет?

*Сваричев заходит за спину Григория и становится у двери. Алексей встает и вынимает из кармана нож, Митяй оцепенело смотрит на всех.*

Григорий. Ах вот ты что за птица! Вот откуда бумажки по деревням летят про «красную ночь»! А ну, сдай оружие! (*Делает шаг к Валету).* Сдай, говорю.

Валет. На, возьми. *(Стреляет в Григория.)*

Г р и г о р и й *(хватается правой рукой за пред­плечье левой и оглядывается).* Ловушка?

Сваричев. А ты что думал? Думал, Сваричева так с земли сотрешь? Не на того наехал. Не стреляй, не стреляй . боле, Андрей Григорьич. Мы его и так кончим. Заходи, Лексей.

Григорий. А ну разойдись, гады! *(Хватает здо­ровой рукой бутыль со стола и замахивается на Сваричева.)*

*Тот поднимает с полу топор. Григорий, не теряя из виду Алексея, отходит к печке.*

Не понял я,что ты за человек, Петр Никанорыч. А то бы мы тебя пораньше скрутили. *(Валету.)* А ты, огры­зок бандитский, все равно далеко не уйдешь. В волости тебя спеть заставят.

Валет *(держа Григория под прицелом).* Ты-то раньше запел. Отца твоего я к стенке ставил, и ты у меня еще пощады попросишь.

Григорий *(вглядывается в лицо Валета).* По­мещик? Ах вот ты какой немой! Нет, не слыхал ты, как комсомольцы пощады просят, и не услышишь. *(Бро­сает взгляд на Митяя.)* Эх, Митяй, куда ты меня привел-то? Кому продался? Не для тебя ли я старался, не тебя из кабалы хотел выдрать?

*Алексей делает шаг к Григорию.*

*(Замахивается на Алексея бутылью.)* Уйди, сволочь!.. Ошибся ты, Митяй. Поймешь потом, за кого я жизнь отдавал.

Митяй *(выходя из оцепенения).* Чего же это делается, соседи? Это не по-христиански — с револьвертом. Мы потолковать хотели. Я людей скричу. Лю­ди!.. Лю...

Валет *(ударом кулака опрокидывает Митяя).* Молчи, гнида! *(Сваричеву.)* Что с этим делать? Ты его лучше знаешь.

Сваричев *(следя за Григорием).* Да он негра­мотный. На нем Советская власть пахала.

Григорий. Не пахала она на нем и пахать не будет. А на тебя-то петлю наденут.

Валет. Хватит болтать. Кончайте его.

Григорий *(прижимается спиной к печи).* Ты молчи. Ты уж давно покойник. Да и твоей власти, Сваричев, конец. Холера ты азиатская. Работали на тебя не хуже, чем на барщине. Всю деревню иссосал, как клещ. Ну, ладно. Последний день твой идет.

Сваричев. Бей его! *(Кидается на Григория с топором.)*

*Еличев и Алексей следуют его примеру. Группа борющихся тел скрывается от зрителя за печыо.*

Голос Алексея. Руку, руку держи!

Голос Ел и ч ева. Под вздох вдарь. Вдарь под вздох.

Голос Сваричева. На спину его. Эх!.. Митяй *(поднимается с полу).* Что же это? Уби­вают? Люди, люди, сюда! *(Бросается на помощь Григорию.)*

Валет. Вот я тебе сейчас крикну. *(Хватает Ми­тяя за ворот пиджака и замахивается револьвером.)*

*Дверь с треском растворяется. Вбегает М а р ь к а.*

М а р ь к а *(кричит что есть силы).* Отец!

Голос Сваричева. Чего?

Марька *(спокойно).* Отец! Я дом подожгла. *(Распахивает дверь в сени. Оттуда бьет свет пожара.)*

Сваричев *(подбегает к двери и отшатывается).* Господи! Добро горит!... Спасите, люди! *(Выбегает.)*

* Как мы определим событие этой сцены?

*С места:* Оно слишком очевидно — «убийство».

* Но до убийства есть целый эпизод.

*С места:* Григорий уличает Митяя в предательстве.

* Зачем пришел Григорий в дом Сваричева? Ведь он же знал, что готовится расправа?

*С места:* Григорий, увидев пьяного Митяя, который пришел за ним, понял, что кулаки одурачили бедняка, снова втянули в кабалу.

* Какое же здесь событие, если учесть ваши рассужде­ния?

*С места:* Наверное, «ошибка Митяя».

* Это так, если судить по прямому смыслу слов, по по­верхности факта. Вспомните главное событие пьесы. Мы в анализе эпизодов идем от исходного к главному, а не на пово­ду у текста.

С места: Событие, вероятно, связано с решением Митяя позвать на помощь.

— Какой же факт породил это движение души темного Митяя?

С места: Он увидел, что обманут, что его втянули в черное дело.

С места: Но ведь он сам привел Григория?

— Дело не в том, что Митяй согласился позвать Григория. Он сделал это по темноте. На трезвую голову он не пошел бы. Мы хотим вызвать у зрителя сочувствие к судьбе Митяя и не можем делать его сознательным предателем.

С места: Но все же Митяй не так уж пьян, ведь он возражает, когда его посылают за Григорием.

С места: Но у него есть фраза, что проучить все же можно.

— Он не может быть убийцей, а проучить, говорит он, можно.

Конечно, вся наша работа над этой пьесой несколько искусственна. Мы пропустили подготовительный период работы и перешли к работе с исполнителями. А ведь уже на первом этапе режиссер постигает характеры действующих лиц, если не каждый характер в полном объеме, то его зерно. Если вы не чувствуете, что нужда гнула Митяя, мяла, душу вынула, то не поймете, почему он все-таки пошел за Григорием. Ведь Митяй у автора ограниченный человек, нужда, голод, семья — круг его забот. А ведь важно, чтобы у человека идея была, страсть. Именно безыдейность, равнодушие, эгоизм людей вредят народному делу. Даже Марьку страсть приводит к правде, делает ее деятельной, неравнодушной. В подготовительный период мы подходим к постижению социальной, психологической, бытовой правды характеров. Например, та же Марька по социальной природе — дочь кулака, по психологической характеристике — необузданная натура, а по бытовой правде — деваха, не девушка и не девица. Нужно чувствовать эти оттенки. Иначе режиссер не сможет верно распределить роли, а ведь распределение ролей — это уже и замысел и расчет на воплощение. Чувство зерна роли подсказывает действия этого характера, оценку обстоятельств.

Постараемся все-таки определить событие этого эпизода. Разговоры вокруг него как будто бы раскрыли содержание происходящего, однако я настаиваю на том, чтобы событие было названо. Настаиваю не из сухого педантизма или увлечения формальной стороной методики, а потому, что выявление названия, поиски более точного определения провоцирует познание обстоятельств пьесы и роли, глубину постижения материала! **И главное — точное название события подсказывает точные и конкретные действия исполнителям.**

*С места:* Мне кажется, событие в том, что Митяя опять обманули.

*С места:* Но Митяй увидел обман. Он понял свою ошибку.

* По-моему, мы слишком забегаем вперед. Это еще случится, а сейчас только Григорий понимает, что Митяй снова обманут, снова поверил кулакам. Сегодня Митяй, завтра другие бедняки. Значит, вся работа пошла прахом. Вот почему Григорий идет в дом Сваричева, понимая, что ничего хороше­го его не ждет.

*С места:* Событием будет — бой за Митяя.

* Совершенно верно. Григорий идет на бой за Митяя. Эта схватка решит, на чьей стороне окажется бедняк.

Каковы же действия участников события?

*С места:* Здесь они ярко выражены. У Сваричева и Вале­та— сквитаться, расправиться, у Еличева и Алексея — под­начить.

С *места:* У Григория — открыть Митяю глаза на «дружков- приятелей», разоблачить их, чтобы Митяй увидел, на кого положиться хотел.

* Труднее всего в данном случае найти действие Митяя.

*С места:* Позвать на помощь.

* Но до этого порыва прожиты такие факты, как схватка Григория со Сваричевым, разоблачение «немого», выстрел Валета.

*С места:* Такое невозможно пережить, зная, что ты причина этому.

* И все-таки Митяй действует. Нелегко ему понять, а ведь понял. Понять, что к чему, кто с кем, постичь свою ошибку, вину и будет действием Митяя.

Факт убийства и пожара мы анализировать не станем, так как они следствие и будут сыграны легче и вернее, если не заострять на этом внимание артистов.

Еще одна, но существенная частность. В сцене убийства в ход пущены все виды оружия, не хватает только гаубицы. Револьвер есть, топор есть, трое идут на одного. Я бы этот «драматический накрут» сбавил, иначе в зале будет смех. С одним молодым парнем не могут справиться четыре воору­женных до зубов дяди — это липа.

*С места:* И нелогично, дважды стреляют, а ведь кругом люди.

*С места:* И очень длинно, долго пугают и рассуждают.

* Нужно найти убедительные средства, чтобы драка вызывала доверие у зрителя. Если сцена убийства не вызовет доверия в зале, то мы подведем суть пьесы,

Читаем последнюю сцену.

*Валет и Еличев выбегают за ним. Последним выходит Алексей, вытирая руки и оглядываясь. Занавес опускается. В темноте слышен треск пожара и крики... Авансцена медленно освещается неверным, трепещущим красноватым светом. Митяй иМарька слева выносят Григория.*

Григорий. Ох, мочи нет... Положите, мочи нет. Митяй. Куды нести-то, не пойму. Голова кругом.,, Григорий. Положите, говорю...

Митяй и Марька бережно кладут его на землю.

Спину мне перебили... Самую кости... Сваричев бил...

Марика. Гришеннка, сокол! Как же я-то без тебя, свет ты мой ясный!..

Григорий *(слабым голосом).* Не голоси... За Шашловым беги. Пущай ребята бандитов схватят.

Митяй. Ах, господи! Не заступил я тебя!.. Не заступил...

Вбегает Нюрка с ребенком на руках,

Нюрка. Тяти, ты картошек несеши?

Митяй. Какие картошки? Григория вот убили..,

Нюрка кивает.

Ты вот что, слышь, беги к Шашлову. Пущай за фершалом в Спасское запрягает. Ну, чего стала?

*Нюрка убегает.*

Не застоял я тебя, Гриша...

Григорий. Ладно... Маша, слышь, Маша! Ты на Митяя зла не имей, что он меня к отцу привел. От темноты он... Ты его не виноват. Я бы сам пришел. Нам боятся нельзя.

Марика. Да ты молчи, молчи, Гриша.

Григорий. Чего молчати! Ты к нему прилеписи, к Митяю. Дети у него. В Спасское сходи. Комсомольцам расскажи, все как было.

Митяй. Напоили они меня, эх...

Начинает бить церковный колокол. За занавесом видно, как разгорается пламя пожара.

Григорий. Тяжко мне... Митяй, как ты дальше то будеши? Куда пойдешь?

Митяй *(вытирает слезы).* В колхоз пойду, Гриша... Эх, раз такое-то дело! Жизни ты решился...

Григорий. Зерно-то не стравишь? На посев сохрани. Чтобы колхоз был.

Митяй. Христа ради пойду, а зерна не трону. Детишков погоню, Нюрку, чтобы с сумой ходила. Зернышка не трону.

Марька. Я детей возьму. Пойду по деревням. Григорий. Не надо. Власть вам поможет... Митяй, ты мне скажи, что дальше-то станет?.. Не увижу я той жизни. Говори, что дальше будет?.. (Приподни¬мается.)

Митяй. Что дальше будет? Колхоз будет. Григорий. Еще говори.

**Митяй.** Чего говорить-то? По науке будем па¬хать. С книжкой. (Всхлипывает.)

Григорий. Дальше, дальше!

Митяй. Избы всем новые. В сапогах, понимаешь, ходить станем. В калошах.

Григорий. Еще... Дальше гляди!

Митяй (вытирает слезы). Куды ж дальше-то? В калошах, говорю. Куды ж дальше?

Григорий. Эх, Митяй, мало ты видишь. Корот¬кий твой глаз!.. Землю я вижу... (Пытается встать.) Весеннюю... всю в цвету, как... (Падает.)

Свет на авансцене постепенно гаснет. Удары церковного колокола учащаются, шум пожара усиливается. Все доходит до апогея и умолкает.

С места: Последнее и главное событие: Митяй занимает позицию Григория.

— Это, пожалуй, несколько казенное определение, а ведь слово может засушить, может спровоцировать фальшь, а может подсказать правду. Проблема режиссерской лексики в работе с артистом — очень тонкая проблема. Есть режиссеры, которые говорят очень красочно, есть, которые говорят очень сухо. Но любая крайность в работе с артистами нежелательна. По возможности, нужно искать более точные слова. Формулировка, что Митяй становится на позиции Григория,— суховата. Мне кажется, — в этом событии лучше предложить артисту искупить вину: «Так болит душа за подлость мою, так я виноват в твоей смерти, Гриша, что, клянусь,— встану и попробую бороться, буду работать, как лошадь, как проклятый!» — это будет более человечное действие. Как определить действие Марьки?

С места: Мне кажется, у Марьки действие — вернуть жизнь Григорию. Чем сильнее Марька будет жить этим стремлением, тем больше мы поверим в то, что она его любит и могла стать ему другом.

С места: Сквозное действие Григория: успеть, успеть. Что же я не сделал? Митяй, ну, ну, говори скорей! Эх ты!

— Григорий в короткий промежуток оставшегося времени спешит помочь Митяю.

Мы разобрали с вами общие закономерности и принципы «разведки умом», которая проводится в конкретных условиях. Без учета автора, актера, режиссера, коллектива в целом методика бессильна и станет формальным жупелом, не менее вредным, чем любое насилие.

**3**

РАЗВЕДКА ДЕЙСТВИЕМ

**И СНОВА ТЕОРИЯ**

Переходим к новому этапу анализа — «разведка действием». Но прежде чем перейти непо­средственно к новому разделу репетиционной работы, мне бы хотелось предпослать несколько соображений, которые бы как-то обосновали и определили суть этого процесса.

Второй этап первого круга (все еще первый круг познания пьесы) — это попытка познать материал не только рассудком, анализом, через определение событий, но и пробами, то есть действием, через этюд.

Схему, которую мы с вами наметили (на практике процесс сложней, тоньше и многообразней), можно варьировать в зави­симости от индивидуальности режиссера и педагога, в зави­симости от конкретного коллектива и условий работы.

В наилучшем варианте К. С. Станиславский предполагал случай, когда пьеса познается без специальных предвари­тельных знаний о ней. Почему он предпочитал, чтобы артист был свободен от преднамеренных знаний о пьесе? Почему он считал, что так артист скорей пробудит свою творческую при­роду? Потому что больше всего Станиславский боялся пред­взятости.

Что значит предвзятость? Значит, уже существует какая-то точка зрения, какие-то преждевременные сведения, которые помимо воли артиста навязывают ему известные средства воплощения.

Конечно, в обществе, в коллективе обеспечить полное не­ведение трудно. Мы живем не под колпаком, мы в сложной системе общения, влияний, поэтому идеального случая практически достичь невозможно. Но важно знать принципиальную основу идеального случая, с тем чтобы, работая в трудных условиях, все-таки придерживаться основ, которыми руковод­ствовался Станиславский в лучшем, идеальном варианте.

Каким образом вести работу с исполнителем, который пьесы не знает? Как же подвести артиста к работе над ролью?

Ведь работа над ролью делится на два этапа создания жизни человеческого духа — «я в роли» и «роль во мне».

«Пока актер роли в себе не чувствует и себя в роли не чув­ствует,— не требуйте ничего от актера. Это будет сплошное насилие»,— говорил К. С. Станиславский.

«Я в роли» — это «я» в предлагаемых обстоятельствах. Это освоение артистом всего багажа пьесы, всего объема предлагаемых обстоятельств от своего имени. Как бы я по­ступил, если бы и т. д. Когда мы проникаем все в более и бо­лее глубокий пласт материала, постигая все глубже круг пред­лагаемых обстоятельств, возникает скачок (часто не зависящий, а может быть и чаще всего не зависящий от воли и сознания исполнителя) в этап «роль во мне». Артист начинает чувство­вать, как его природа, его организм заполняются ролью, сли­ваются с нею. Состоялось перевоплощение.

Появилось убеждение, что перевоплощение—процесс исчезновения исполнительского «я». Это глубокое недоразумение. Исполнительское «я» исчезнуть не может, потому что пере­воплощение опирается на психику и физические данные самого творца. Артист одновременно — исполнитель и инструмент, пианист и рояль. Исчезнуть в роли данные артиста не могут. Это уже мистика. Роль не прячет исполнителя, а как бы распространяется в нем, заполняя все уголки его психической и физической природы. Это чрезвычайно существенный мо­мент.

Искомое в искусстве театра — перевоплощение, воплощен­ное переживание, страсть, чувство, которое при ложном пути к душе артиста никогда не родится. Оно подменяется сурро­гатом, подделкой. Ложные чувства, театральные переживания, прятки за характерностью еще живут в современном театре. Если нос наклеен, борода взята напрокат, умело изображена шепелявость, а душевный-то строй, логика поведения и мышления артиста остались без изменения, то перевоплощение не состоится.

В поисках верного пути к искомому К. С. Станиславский открывал законы органического рождения живого чувства. В истинном искусстве творит природа артиста. Это уже не требует доказательства, но для творчества природы артиста не­обходима свобода и определенные условия, которые надо уметь создать. Поэтому все наше внимание должно быть сосредоточено на создании наиболее верных психо-физиологических и нравственных предпосылок для живого творчества природы.

Одно из обязательных условий — отсутствие предвзятости. Чувства артиста должны быть свободны от любого представ­ления «как», как это делается, изображается, показывается.

В поисках свободы от «как» родилась новая педагогическая методика репетиций.

Станиславский очень ценил то состояние, когда у артиста возникает потребность узнать о роли многое, когда артист спрашивает: а что там, а почему это, а это — почему? Эти сто тысяч «почему» необходимы в работе. Они возникают, когда организм артиста, его душа, мозг подготовлены к познанию, к живому, активному восприятию данных роли и пьесы. Ведь в ином случае всевозможные, даже увлекательные подсказки не могут проникнуть в артиста, потому что он в позиции созерцателя. А когда артист разогрет деятельностью, пробой, когда его душа и нервы готовы к тому, чтобы схватить то, что ему подскажут, объяснят, дадут — тогда-то и создаются под­линные условия для работы с исполнителем.

Разогревшись в этюде, столкнувшись в действенной пробе с необходимостью задать вопросы и ответить на них, артист любую предвзятость, все знания воспринимает легко и легко осваивает их.

«...Правильно ли такое насилие с первых шагов подхода к новой роли, свежесть которой надо бережно хранить? Хорошо ли такое бесцеремонное втискивание чужих мыслей, взглядов, отношений и чувствований, касающихся роли, еще в нераскрывшуюся душу творца-артиста?..

Опасно, когда чужие комментарии попадают на неподго­товленную, невспаханную, сухую почву. Нельзя судить о пьесе, о ее ролях, о заложенных в ней чувствованиях, не найдя хоть частицу себя в произведении поэта.

Если бы артист со всеми его внутренними силами и внеш­ним аппаратом воплощения был подготовлен к восприятию чужих мыслей и чувств. Если бы он хоть немного чувствовал под своими ногами твердую почву, он знал бы, что нужно взять и что отбросить из того, что ему дают для роли прошеные и непрошеные советчики» (К. С. Станиславский).

Когда артист задает себе вопросы: а что дальше, а почему, кто он мне, а почему я должна их будить и т. д, и т. д., то фактически происходит та же работа познания материала, но это познание, вы, наверное, сами уже чувствуете, решительно отличается от застольного анализа. Однако «оторвать» артис­та от стола трудно, Артисты, как утопающий за соломинку, держатся за ролевую тетрадь в надежде, что она их спасет. Заставить их оторваться от текста и стола можно только через этюд.

Страх перед этюдом возникает оттого, что работа на пло­щадке для артистов ответственна. Там они уже не познают пьесу, а играют сцену. Такова психология профессии артиста. На площадке они должны хоть что-то, но «выдавать». Между тем отчетное самочувствие вообще противопоказано репети­ции. Хотя его можно понять. Артисты зависят от штатного расписания, расположения к ним режиссера, ведущих арти­стов и т. д.— бесконечная зависимость. Желание не уронить свое достоинство, защитить право на роль естественны для актеров. Они не свободны, не вольны, поэтому не могут быть «безответственны». А ведь только «безответственное» само­чувствие, самочувствие вольности (не будем называть свободы - она возникает позже), а именно вольности, беззаботно­сти, легкости могут обеспечить творческое и продуктивное по­знание материала. Познаю, познаю, и невольно, в силу уже объективных закономерностей, роль начинает входить в меня, и происходит второй этап созревания роли, когда она стано­вится моей сутью — «ролью во мне».

Я подхожу к тому, что нам предстоит делать. Итак, очень трудно оторвать артиста, привязанного к «столу». Ему удобнее сидеть и мечтать о роли, рассуждать о ней, предполагать, строить планы, чем пойти и пробовать. А трудно ему потому, что на площадке он чувствует себя обязанным ответчиком, у него нет покоя. Он связан по рукам и ногам.

Вот поэтому мы и должны условиться, что второй этап — тоже познание. Я все время подчеркиваю «познание», потому что как только исполнитель почувствует, что от него требуется уже воплощение, он замыкается. Бесконечный путь познания при чуткой актерской природе приводит объективно к вопло­щению. Если вы хотите воспитать ищущего, живого, непо­средственного, импровизирующего артиста, не нужно говорить об его исполнении — хорошо, так держать. Хорошо, но еще нужно поискать, а значит, углубить знания о роли и жизни.

Процесс проникновения, углубления в данные роли — это и есть путь к перевоплощению, и момента, когда можно было бы воскликнуть: «Остановись, мгновение,— ты прекрасно!» — по-моему, в творчестве нет. Ведь еще 10—20 спектаклей на зрителе продолжается работа над ролью. И дальше, если это творческий театр, и если артист — художник, то он не может остановиться. Возможности познания и проникновения в суть — безграничны. Каждый следующий спектакль должен открывать новые грани в роли, в самом артисте.

Масса случаев, когда в работе над спектаклем, казалось бы, исчерпаны возможности артиста и режиссера, и вдруг в другом театре видишь этот же спектакль в ином исполнении, в более мудром и богатом решении. Они больше увидели и поняли в пьесе. Очень важно воспитывать в артисте необходи­мость непрерывного и бесконечного процесса познания. Как только исчезает процесс познания, появляется профессиональный «магнитофон», то есть фиксация определенного уровня знаний, а значит, умения.

Эти тонкости чувствуешь обычно тогда, когда сам, как Буратино, проткнул носом нарисованный очаг. Для нас по­нять — это вовсе не значит договориться, в нашем деле до­говориться трудно.

Итак, все мои предпосылки, которые я сделал, подводятся к тому, чтобы начать разговор об этюде.

**СРЕДСТВО ПОЗНАНИЯ**

**Ч**тобы легко оторваться от «стола» и пойти в разведку действием, познание телом, нужно хорошо понять, что такое этюд в нашем процессе анализа. «Этюдом мы вспоминаем жизнь». Некоторые понимают этюд как отре­зок пьесы. Это неверно.

Этюд — отрезок жизни, в котором обязательно заключено происшествие, событие. Этюд — эскиз, проба, набросок, черновик.

Если к этюду относиться как к итогу, то он перестает быть этюдом и не поможет в нашей работе по изучению пьесы и роли. Только при условии, что этюд — проба, набросок, эскиз, он способствует методике познания.

Есть инструмент, которым пользуются на элеваторах для взятия из мешка пробы зерна на лабораторный анализ. Этот инструмент называется щупом. Этюд своего рода тоже щуп. Артист должен пользоваться этюдом как щупом, который ему помогает проверять процесс анализа. «Щуп» направляется и в «мешок», и в себя, потом снова в «мешок» и снова в себя. Проверяется материал пьесы, и проверяюсь я, верен ли я материалу, понимаю ли я его, входит ли он в меня или остается около. Поэтому этюд — именно лабораторный, имен­но педагогический прием, и мне бы хотелось сразу предупре­дить об ошибке, которая существует в нашей среде. Когда говоришь об этюдном методе, то почему-то предполагают, что это метод постановки спектакля.

Грандиозное недоразумение, полное непонимание существа. Поставить спектакль по методу действенного анализа нельзя. Метод не средство постановки спектакля, а путь дей­ственного построения спектакля и роли. Через особый репетиционный прием, когда познание сочетается с воплощением. Это существенная сторона работы, но она не исчерпывает всего процесса создания спектакля. Это необходимо понять, тогда мы не будем дискредитировать метод.

Если условиться: этюд — проба, «щуп», и к нему нужно относиться как к наброску, к «безответственному» черновику, и по нему никто не будет судить артиста, то сразу этюд ста­новится артисту нетрудным, потом привычным и наконец необходимым. Это длинный процесс воспитания коллектива. А так как в нашей профессии мы больше всего страдаем не­терпением (артист нетерпелив, мы нетерпеливы), то нам го­раздо легче подсказать или показать артисту результат, чем кропотливо, тонко, исподволь подвести его к рождению иско­мого.

В нормальном процессе работы, когда коллектив приучен к действенным пробам, ощутимой границы между «разведкой умом» и «разведкой действием» нет. Это две стороны одного процесса, которые легко сочетаются и друг в друга проникают.

Уже на самых первых репетициях часто возникает потреб­ность проверить действием, то есть попробовать сыграть этюдно сцену, которая вызвала наибольшие сомнения или споры. И наоборот, действенные пробы — в разгаре, и вдруг возни­кает необходимость снова ум пустить в разведку. Сочетание двух сторон познания — своеобразие метода действенного анализа.

Если этот репетиционный прием только начинают осваи­вать, то чрезвычайно важно создать благоприятную атмосфе­ру, особенно в момент перехода к этюдным пробам. Наиболее органичным будет переход через массовый или групповой этюд, или коллективную игру-затею. Например, можно пред­ложить участникам репетиции сыграть этюд «собрание», ко­торого по ходу пьесы нет, или «похороны Григория», которые состоялись за пределами пьесы. Можно вовлечь всех в «стро­ительство планировки», где будут проводиться первые пробы. Таким образом, все сумеют подготовиться к этюду по конкрет­ной сцене. Коллективный этюд снимет напряжение, разогреет артистов.

Приемы создания условий естественного перехода к пробам множественны. Главное — уважать и оберечь этот момент работы.

Предположим, роли распределены. Вы знаете, 50 процен­тов успеха и правильное решение спектакля зависят, от рас­пределения ролей. В распределении ролей тоже очень важно не быть предвзятым. Васса Железнова — Пашенная, Машень­ка — Марецкая, Гамлет — Смоктуновский — и уже вы пред­взято идете к роли. Идите не от того, как это было кем-то, когда-то сделано, а от того, как сегодня живет в вашем внутреннем видении материал. И может оказаться, что Васса Железнова не такая, а совсем иная. Какая? Это сказать труд­но, потому что у каждого свой неповторимый ответ. Итак, мы договорились, что роли распределены.

Хотелось бы только на одной, двух сценах нашей пьесы показать, как проводится этюдная проба. Разобрать несколько моментов в связи с этим. Читаем второй эпизод, найденный в «разведке умом»1.

— Вспомним, как мы этот эпизод определили?

*С места*: «Новая провокация».

— Хорошо. Вот вы пойдете на площадку. Задавайте себе и мне вопросы, которые возникают у вас. Имейте в виду, этюд играется для познания материала, следовательно, он будет рождать целую серию вопросов. До этюда мы ставили вопро­сы умозрительно, а сейчас они будут возникать уже как по­требность — мне нужно знать, для того чтобы я мог действо­вать.

Какой первый вопрос у вас?

— Что мне нужно делать?

— Идти и найти бумажку.

— Куда идти?

— Наверное, сообщить Митяю о собрании. Идите.

— Я не сумею. Я никогда не играл этюды.

— Смысл не в том, чтобы сыграть этюд, а в том, чтобы вы оторвались от стула, от рассуждений. Не связывайте себя страхами. Идите на площадку.

— А где живет Митяй?

— Решите сами и действуйте. По ходу действия отвечайте на возникающие вопросы. Не останавливайте себя. Действуйте и рассуждайте вслух.

— Митяй живет через мостик, где три хатки.

— Воображение уже должно сработать.

— От сельсовета с одной стороны — картофельное поле, с другой стороны — хаты. Я уже предупредил Ивана, Авдотью и подхожу к проулку, где другие дома. Я хочу пройти незаме­ченным. Что это здесь валяется? Бумага какая-то. Подниму и спрячу.

— Почему остановились?

— Мне кажется, то, что я делаю, — нелогично.

— Листовку нашли? Вспомнили, что такую же находили на прошлой неделе?

— А как же, в ней тот же текст. Опять кулаки провокацию задумали.

1 См. «Приложение», стр. 115.

— Кто мог подбросить листовку?

— Не знаю, но обязательно найду провокатора.

— Вы уже все необходимое сыграли, большего не надо. Это первая проба, пускай не во всем верная. Сейчас ваше самочувствие другое. Вы переступили границу и пошли от себя в роль. Это самый замечательный момент. Материал пьесы — «дверь». Вы открыли дверь. До этюда материал пьесы был как бы около вас, а теперь появился ворох вопросов, которые до этого у вас не возникали. Нам большего не нужно. Мы оторвали артиста от «стола». Он совершил ряд ошибок, и нам это дает возможность установить, что верно, что нет в сценическом поведении артиста. Наше познание качественно изменилось — мы перешли к познанию действием, телом.

**РАЗБОР ЭТЮДА**

**В** этюдной разведке важным и, мо­жет быть, самым существенным моментом является разбор сыгранного этюда. В разборе участвуют все, занятые в сцене. Разбираем не качество исполнения, а логику поведения.

Исполнители должны сами установить пропуски в после­довательности действий, в оценках обстоятельств.

Разбор идет через сравнение данных «разведки умом» с тем, что делали в этюде. Выясняем, насколько верно мы опре­делили событие и действие в нем.

Обсудим наш этюд.

*С места:* Григорий хорошо начал и зря остановился.

С места: Он не знает среды, где тропинка, где огороды. Куда идти?

С места: На паркете нашел записку и приземлился у рояля.

— Значит, необходимо исполнителям условиться о среде. Относительно планировки этюда. Чаще всего этюд делает­ся в планировках вольный, то есть предполагаем, как бы это было не на сцене, а в жизни. Если это производство, то как бы оно выглядело. Если крыша какого-то дома, то какая она и что вокруг.

Значит, этюды проводятся в нафантазированных обстоя­тельствах, в оговоренной среде с импровизированным рекви­зитом и деталями, необходимыми по ходу действия. Нужна кошелка — бери кошелку, нужен платок — бери платок. А мне нужен обрез. Бери обрез, только не забывай, что это не палка, и т. д. Возможен вариант, когда этюд играется в планировке будущего спектакля, но я думаю, что это полезно делать позд­нее и подвести артистов исподволь к будущей планировке, чтобы у них создалось впечатление, что они нашли ее сами.

Я говорю актерам: давайте пофантазируем, какая у нас будет обстановка, и незаметно подвожу их к варианту, который уже сделан с художником.

Поиски планировки — среды, в которой мы будем действо­вать, один из приемов вовлечения артиста в «разведку дейст­вием». После теоретической разведки перевести исполнителя на-практический анализ легче всего через планировку. Когда предлагаешь артисту выйти из-за стола на площадку, для того чтобы пофантазировать место действия, то он легко вклю­чается в новое самочувствие — работу телом и незаметно для себя переходит в состояние действующего лица. Оговаривая среду, в которой совершается событие, он включает себя в действия и предлагаемые обстоятельства роли. За столом роль для артиста в третьем лице (он, она), а в планировке включается «если бы» и совершается первый шаг в роль — а что, если бы я здесь жил. Подробная, тщательная работа по созданию среды — провокатор веры. Не веря в обстановку, трудно начать верно действовать.

Без веры в среду не может родиться правда. Если с ху­дожником еще не сделана планировка, мы можем условиться пока сами. Вот здесь — улица, здесь живет Авдотья, здесь Иван, здесь сельсовет, то есть нужно все репетиционное поме­щение по возможности «обжить» в нужную среду.

Если вы читали о работе Станиславского над «Тартюфом», то помните, что квартира его была превращена в дом Аргона, для того чтобы у исполнителей создать веру. Это начало правды. Если я не верю в окружающую меня среду — мне трудно правдиво жить. Если бы наш Григорий знал, что от дома Авдотьи он должен пройти до колодца, который у дома Сваричевых, где лежит листовка, ему было бы легче.

*С места*: Может ли лежать записка у дома Сваричевых?

— Я думаю; что в этом больше хитрости — положить у своего дома.

Далее. Вот вы решаете, что Григорий ищет с оглядкой, с опаской. А верно ли это?

*С места*: Нет. Григорий смелый парень — все время идет на «вы» и оглядываться не станет.

— Что же нам дал первый этюд? Прежде всего он нас вынудил обсудить еще ряд вопросов, до того не возникавших, но важных.

Во всяком случае, начало сделано. Теперь будет легче идти дальше. Григорий нашел листовку и понял, что кулаки затеяли новую провокацию. Прочитайте про себя эту сцену и проверь­те, что вами пропущено и не учтено во время этюда. Для первой пробы этого достаточно. Только не пытайтесь запом­нить текст. Нас пока что интересует логика действий, обстоятельства события — запоминайте это. Заученный текст поме­шает вам в дальнейшей работе. Он заслонит свободное отно­шение к партнеру, к окружающему, закроет возможности импровизации.

Я бы сделал исполнителю этюда только одно замечание. Читать воображаемую листовку нельзя. Создается заведомая неправда. В данном случае заранее написанную листовку надо дать в этюд как реквизит.

Пойдем в следующее событие. Только вначале условимся о среде, в которой протекает действие.

Входная дверь комнаты — калитка в дом Сваричевых. Стена — плетень, у плетня поставим скамейку — бревнышки.

Теперь на площадку пойдут Митяй и Нищенка.

Возьмем эпизод «дезертирство Митяя»,. Митяй идет на по­клон к кулаку. Давайте прочтем его и сыграем. Читает кто-то из участников репетиции, а исполнители сцены слушают и запоминают порядок происходящего, а не слов.

Оговорим последовательность фактов, тем и действия каждого исполнителя. (См. в «Приложении» третий эпизод, стр. 115). Как мы этот эпизод определили?

— Отступничество и дезертирство Митяя.

— Что вы, как Митяй, делаете в этом эпизоде?

— Я все думаю, где бы хлеба добыть.

— А зачем вы пришли именно сюда?

— Здесь дом Сваричева. Я к нему на поклон. Авось по­может.

—- Что же вы в таком случае здесь делаете?

— Отважиться, решиться должен.

— Так. А вы зачем здесь?

— А я с Немым в сговоре... Бедных против коммунистов настраиваю, чтобы в колхоз не шли.

— А у Григория какая цель, когда он войдет в эпизод?

— Митяя убедить, чтобы семенное зерно не тратил.

— Давайте попробуем это сыграть. Только мысленно по­вторите порядок действий и темы данного события.

Этюд сыгран. Поговорим о нем.

Почему вы подсели к Митяю?

— Я видела, что он все время поглядывал на дом Сваричева, и поняла — на поклон пришел. Значит, надо подлить масла в огонь.

— А вы не заметили, что Митяй подозрительно смотрел на вас?

— Заметила. Но я сразу же подсела к нему и креститься начала — дескать, чем-то встревожена. Заинтересовать хо­тела.

— А я подумал о том, что догадалась старуха, зачем я здесь. Еще расскажет людям... Отодвинулся от нее и ботинки стал шнуровать.

— Я догадалась, что он не хочет со мною разговаривать, и, как бы не ему, ужасы стала рассказывать.

— Я сначала не верил, а потом...

— Она вас убедила?

— Я растерялся, испугался. Как же дальше жить-то будем?

— А что значит для вас «испугался»?

— Страшно стало, заикаться начал.

— Нельзя себе мешать соображениями подобного свойства. Кроме наигрыша ничего не возникнет, а вот Нищенке надо было заметить, поддается ли Митяй запугиванию.

— А почему вы на протяжении всего этюда головы не под­няли?

— В ремарке у автора сказано — у Митяя «подавленное выражение лица».

— Разве можно об этом думать?! По всей вероятности, и одышка у Нищенки возникла от ремарки «плотная старуха».

Режиссер, готовя экземпляр пьесы, может сделать вымарки ремарок, которые, как ему кажется, помешают актеру.

Описание внешности героев не читайте. При дальнейшей работе учтите все сказанное у автора, а на этапе анализа лучше обойти характеристики, украшающие моменты, потому что создается предвзятость, которая навяжет артисту резуль­тат.

Но есть ремарки дела, как-то: подошел к окну, заглянул в книгу, послушал, сел и т. д. Они существенны. Ремарки дела никогда не подведут.

Итак, я советую режиссеру перед началом работы прокорректировать экземпляр. В этом есть резон, потому что артисты цепляются за результативные ремарки.

— Григорий, что вы скажете о сыгранном этюде?

— По-моему, у нас не получилась сцена.

— Потому что вы, Григорий, нарушили содержание эпи­зода. Предложив Митяю картошки, вы сбили логику его поведения. Если у вас есть картошка, то вы действительно удивили Митяя. Пьеса этого не предлагает, таким образом, вы увели партнера от хода и логики события. Важно понять, что этюд делается, чтобы «прощупать» материал, проверить, могу ли я тянуть в данном событии линию действия.

Теперь прочтем по ролям. Вам уже хочется читать. Вы ло­вите себя на этом?

*С места:* Да, есть потребность хотя бы увидеть текст.

— Есть потребность! Значит, уже качественно изменилось отношение к тексту. Раньше вы текст читали как посторонний, сейчас он вам нужен как исполнителю

Читайте свои роли про себя, как мы это делали в первом этюде. Или можно послушать сцену, а читать будет кто-нибудь с места.

Мысленно сопоставьте сыгранный этюд с материалом, отмечайте, какие действенные факты вами пропущены.

— Совершенно явно, что факт о «нездешней руке», очень важная пружинка, не использован.

— А это сильное средство для того, чтоб повлиять на Митяя.

— Аргумент о «топоре на нитке» тоже нами пропущен.

— Сейчас вам важно обнаружить пропуски, и когда мы пойдем в этюд по второму кругу, то пропустим уже гораздо меньше.

**ПРОВЕРКА ТЕКСТОМ**

Ошибки, которые обычно допуска­ют в этюдном анализе, связаны прежде всего с отношением к авторскому тексту, с его местом в процессе анализа. Текст автора — роли — откладывают надолго, увлекаясь собствен­ным импровизационным текстом. Между тем каждый шаг этюдного анализа необходимо проверять авторским текстом. Техника этой работы проста.

Прочтем сцену со слов Нищенки: «Подай кусочек хлеба...» до прихода Григория1 по ролям вслух. Читайте не «носом в текст», а посылайте фразу партнеру.

— В этюде пропущено то, что Митяй поверил: «Верно, по­следние времена настали». Нищенку слушали формально, а если бы слушали по существу, то и «корыто» учли бы, и «топор упал на слове колхоз», и «печатаные дети». А почему вам не понадобились слова: откуда ты, убогая? Потому что вы пе­реживали, показывали, как вам тяжело. Вы все время помните, что есть нечего, и что вы вдовый, и своего Мишутку, который две недели дизентерией болен. Вы заняты собой, и вам неинте­ресно, откуда пришла Нищенка.

— Мне это и неважно, а вот когда она начала рассказы­вать страшные вещи, меня и заинтересовало, откуда же она.

— Я думаю, что любой человек у дома Сваричева должен заинтересовать Митяя. Не помешает ли он, лишний свидетель предательства.

А вы, Григорий? Бодро, весело, «рассекая воздух», подошли к ним. Вы изображали комсомольский задор. По­слушайте только реплики Григория:

**1** См. «Приложение», 4-й эпизод, стр. 116.

«Слушай, Митяй, Нюрка носила зерно молоть? Ты мне не темни: носила?

Маленький, не маленький, зерно-то семенное. Чем же сеять будем?

А ты один сидишь не евши? Все терпим! Дело такое: раз взялись — терпеть надо. Ну что, что в Валетовке было? Кто тебе это сказал, кто тебе это молол?

Слушай! Ну-ка иди сюда!

Слушай, Митяй, ты подводишь нас! Ты понес, другой понесет, а завтра и семян не станет! Темный ты человек, по­ложиться на тебя трудно. У меня душа болит, что ты темный человек».

Вы изображали чувства, а Григорий явно разоблачает Митяя, доказывает его отсталость. Пытается повлиять на его сознание. Это уже действие. Оно соответствует главной цели Григория, связано с борьбой за Митяя.

Когда мы разбираем этюд, сопоставляем его с первоисточ­ником, мы поднимаемся на новый уровень понимания. Давайте сопоставим прошлый этап анализа за «столом» и нынешний. Есть разница в самочувствии познания?

*С места:* Есть.

— В чем же она?

*С места:* Мы познаем через себя материал роли.

— Правильно. И это самое дорогое. Пошел в роль, логику поведения действующего лица пробую взять, как свою. Если раньше вы к этому относились рассудочно, то сейчас эмоцио­нально и конкретно. Приучайтесь на первых же порах к под­линности, чтобы глаза смотрели, чтобы ухо настраивалось на происходящее, чтобы всё органы чувств работали, как они работают в самой жизни.

**Мояжизнь на сцене сама по себе ничего не стоит, я инте­ресен только через связь с партнером, средой. Как мой партнер воспринял то, что я ему дал, и что я у него взял,— в этом дело.**

**Направляйте энергию не на себя, а на партнера.**

Мы убедились, что темнота Митяя мешает строить новую жизнь. Вы не использовали главного, что Митяй темный, что он подводит вас. В этюде вы умилялись, жалели его.

Прочитав сцену дальше, мы обнаружим, что в этюде оста­лась без внимания реплика Митяя: «...так ведь я этого... того...»

Что такое «того»? Это он вспомнил сразу своих пятерых го­лодных ребят. И когда этот текст произносится, вспоминаются не слова, а тот, кто за ними стоит. Мне важно, чтобы вы чи­тали, вспоминая. В этюде я делал так, а в материале — вот что.

Григорий в этюде пропустил «колеблющийся ты элемент» и т. д., а это относится к темноте Митяя, в этом беда деревни. Темные люди!

Когда говорили об Иванихе, в вашем воображении она не возникла. Это местная самогонщица, сама водку гонит и в то же время дурит людей ворожбой. А вы просто чувство гнева выжимали, ненависть. Нельзя изображать злобу, лучше вспомнить парней, который могут ей хвост прикрутить.

Хочу поделится одной режиссерско-педагогической хитростью. В разборе этюда я чаще всего хвалю актера. Я го­ворю: мне понравился ваш этюд. Когда я говорю: мне понра­вился — к артисту приходит вера в пробу, а это важно. Я по­хвалил, и Митяй перестал себя жалеть. Это уже дорого.

«Мне нравится, как Григорий понимает материал, но очень старается. Не нужно стараться, так как усердие напрягает».

«Мне понравилось, как вы сопоставляете этюд и текст, только сопоставляйте конкретнее».

Таким образом, я говорю громкое «нравится», но по су­ществу оно значения не имеет, я не хвалил, но на фоне «нра­вится» я сделал замечания, и их хорошо восприняли. Этим я создал атмосферу доверия, в которой легче делать коррективы и указания.

Артист должен чувствовать добрый глаз и расположение режиссера. Моя цель вовлечь артиста в анализ, расположить его к познанию себя в событиях в себе. Никогда не разбирайте этюд до придела. Разберите ровно настолько, на сколько необходимо на данном этапе. Это первый шаг в роль, и его нужно поддерживать, если он даже был не совсем удачен. Ведь главное состоялось. Артист пошел в разведку.

Если все сразу обрушить на артиста, вы задушите его инициативу, затормозите познание. Чуть-чуть поощрили, поддержали, похвалили и дальше, дальше, и таким образом проводите артистов через всю пьесу. Самые трудные первые шаги.

Три начальных эпизода будет, наверное, трудно играть этюдом. Самый, большой грех режиссера — поспешность и нетерпимость Бывает так, что артист начал этюды играть плохо, а потом играет роль с блеском. Надо доверять процессу во времени, пространстве, доверять природе артиста, а поэтому все внимание нужно направлять на то, как бы этой природе помочь.

Конечно, по ходу этюда я, режиссер, делаю много выводов о каждом исполнителе, но эти выводы я сделал для себя, и они должны продиктовать мне ход к артисту. Этюд не нужен для того, чтобы посмотреть: как здорово играют или наобо­рот. Этюд нужен для того, чтобы сделать заготовки. Поэтому терпеливо внимательно с педагогическим и человеческим

тактом, с расположенностью к артисту проводите второй этап — этюдный этап познания пьесы.

Проведя «разведку умом», попробовав телом, мы закон­чили первый круг познания.

Приблизительно таким способом проходим всю пьесу. Потом снова возвращаемся к началу. Второй круг, потом снова и т. д. С каждым новым проходом через пьесу все шире и шире глаз, глубже знания. Начинаем с фабулы и заканчиваем широким пластом сюжета. Когда все учтено — полностью раскрыто содержание произведения.

**ПОСТРОЕНИЕ ЭПИЗОДА**

**П**родолжим процесс познания, то есть второй раз пойдем в пьесу и снова пройдем ее от начала до конца. Настаиваю на представлении о процессе репетиции как о движении от исходного к главному событию. Очень су­щественно не потерять этого движения, не останавливаться на частностях. И даже на главном не передерживать. Движе­ние — наиболее красноречивый признак жизни. Следователь­но, и в сценических условиях наиболее красноречивый признак жизни — движение к цели, движение к свершению, которое должно быть выражено очень тонко и разнообразно.

Мы начинаем второй круг познания. В свое время Стани­славский огорчался, что все тончайшие понятия «системы» превращались в терминологию, и разночтение этой термино­логии создавало только путаницу. В спорах вокруг терминов выплескивали с водой ребенка. Поэтому я хочу предупредить: не придавайте особого значения рабочим понятиям типа «круг познания» и т. д. Лучше заострить внимание на сути, которая скрыта за этими подчас несовершенными определе­ниями.

В первом этапе наша главная цель в том, чтобы не увле­каться теоретизированием, словесными упражнениями, не впадать в рациональный анализ, не засушивать теорией ар­тиста. Помня, что главное в природе артиста активное действие, мы ведем весь первый этап к тому, чтобы скорее артист начал пробовать и познал материал, поначалу по верх­нему слою фабулы, сначала умом, а потом телом. Но это толь­ко познание верхнего пласта, скорее для того, чтобы толкнуть артиста в действие, в разведку, спровоцировать познание чувством. Идя в пьесу повторно, мы должны намеченное в раз­ведке выстроить, реализовать. Нельзя полагать, что первона­чальное познание исчерпывает принципы действенного ана­лиза. 1-й этап — только набросок, эскиз, разведка. Но то, что мы разведали, что нам удалось понять умом и сердцем, надо еще выявить, и, следовательно, второй этап — уже поиски верных выразительных средств воплощения. Надо так вести действенную линию от эпизода к эпизоду по всей пьесе, чтобы зазвучало сквозное действие, ожило зерно характера, открылся весь широчайший и глубочайший пласт предлагаемых обстоятельств, чтобы каждый шаг сценической жизни был пропитан чувством сверхзадачи.

Как часто мы понимаем сверхзадачу теоретически, как часто мы ее знаем умом и легко формулируем даже в самом начале работы. Но она живет не в нас, а около, как сентенция. Подлинно художественный результат возникает только в том случае, если коллектив полон чувством сверхзадачи, потреб­ностью сказать о жизни так, а не иначе.

Каким же рабочим приемом вести второй этап действенного анализа? Заранее оговорившись, что это очень индивидуально, могу поделиться только своим пониманием этого вопроса.

Снова сыграем этюд по событию «измена Митяя» по-преж­нему своим текстом и проанализируем сыгранное.

Весь верхний пласт артистам уже известен. Они знают последовательность фактов.

Теперь начинается выстраивание события. Нужно построить линию поведения в событии так, чтобы оно было не только выяснено, но и выявлено. Самый верный путь — все-таки об­суждение сыгранного.

Нам необходимо найти все средства воплощения собы­тия, а это прежде всего борьба в нем, взаимосвязь парт­неров.

Система вопросов к исполнителям, подробные замечания по этюду и есть выстраивание того, что мы с вами разведали. Вы видите, что текст не главное, что логика поведения богаче текста. Следовательно, сначала надо натренировать логику действии, внутреннею линию поведения, а потом, когда будут накоплены причины, мотивы поведения, нафантазирована «кинолента» видений, можно обратится к тексту и посмотреть, как это выраженно текстом, заполняется ли оно нажитым багажом.

Если на первом этапе важно было бросить актера в дей­ствие, преодолеть напряжение, сидячий рефлекс, заставить сделать первый шаг в роль, то теперь нас интересует настрой на действие, выявление с предельной подробностью логики поведения. Это уже подробная работа с исполнителями над ролью в данном событии.

Мы говорили, что режиссерская лексика, стиль общения с артистом входят в методику действенного анализа. Что ска­зать, как сказать, на каком этапе сказать — все это чрезвычайно важно. Делая замечания, лучше не затрагивать само­любия, потому что задетое самолюбие закрывает дорогу артисту. Проблема замечания в работе режиссёра с артистом чрезвычайно тонкая и острая. Артист нуждается в режиссер­ских замечаниях и на этапе создания роли и когда спектакль уже живет. И порой неаккуратное, неточное, а тем более гру­бое замечание создает либо тормоз в душе артиста, либо крен в исполнении. Артист доверчив, и нельзя злоупотреблять этим свойством. Наукообразный, мудреный разговор с артистом, даже вежливый, пользы не приносит. Воображение артиста требует конкретности и простоты.

Владимир Иванович- Немирович-Данченко на репетиции «Последней жертвы» заставлял Тугину — Тарасову много раз входить в дом, не позволяя начать сцену. Это не просто сверх требовательность. Дело в том,, что ему необходимо было настроить актрису на правду с первых шагов репетиции. Про­будить чувство веры. Нельзя давать врать в малом, в самых пустяках. Еще до выхода на сцену начинается жизнь. Артист не просто стоит на выходе в кулисах и ждет реплики, которая его подтолкнет. Пред жизнь — то, что было до начала сцены, должно быть включено в так называемое — «стою на выходе». Это настраивает на правду. Действие можно изобразить, то есть приблизительно, условно сыграть его. Подлинное дей­ствие начинается, когда по потребности тратится энергия и когда подлинно работают органы чувств. Надо следить за живым глазом и ухом. Не только смотреть, но видеть и, слушая, слышать. Ведь мы, слушая, видим, а увиденное рож­дает сценку, то есть внутренний монолог.

Способность к внутреннему монологу, к внутреннему видению — это основа грамотности. Без этого невозможна импровизационность, а следовательно, метод действенного анализа. Внимание, свобода, фантазия, вера, наивность, действие – все элементы внутренней техники артиста невозможны без внутреннего монолога и без видений.

Таким образом, последовательно, шаг за шагом построив логику поведения, в данном эпизоде мы раскрываем человека. На первых порах менее подробно, потом более последователь­но, шире, глубже и т. д. Вы проиграли этюдно эпизод. Надо обязательно проверить его пьесой. Проиграв эпизод, берем пьесу и, читая (я предпочитаю сам читать), обнаруживаем, что мы пропустили, нарушили в логике, какие обстоятельства не учли. Это нужно делать еще и для того, чтобы текст все время был для нас ориентиром. Но давать артистам читать по ролям не надо. Пусть просмотрит текст глазами или послушают сцену, которую мы обсуждаем. Текст будет органично входить и не станет слишком рано привычным. Артист не будет механически заучивать текст, который быстро ложится на мышцы языка.

В этюде не теряйте чувства движения. Даже многократно репетируя событие, не нужно останавливаться на сцене, надо ее проходить, то есть идти к цели. Прошли эпизод, куда он идет дальше? Движение эпизодов самое важное в самочувст- вии артиста. Современный театр грешит тем, что мы засижи­ваемся на каком-то отдельном факте, он и не стоит того, чтобы так долго и многозначительно его играть. Зрители наши уже достаточно умны и понимают довольно быстро, а мы навязчиво толкуем, расписываем. Вот чтобы не накапливалось второсте­пенных красок и ложных навыков, надо на репетиции стре­миться, чтобы исполнители чувствовали движение сце­ны, пьесы. Надо спрашивать — куда этот эпизод идет? Куда это направлено? К чему вы стремитесь? Этот непрерывный процесс движения событий действия — главный момент в работе.

**РЕКОМЕНДАЦИИ**

При самом тщательном изложении основных моментов и принципов метода действенного анализа невозможно передать всех тонкостей процесса работы. Поэто­му хочется сделать ряд акцентов особой важности, которые необходимо учесть в работе по новой методике.

**О тексте**

В этюде текст мой, то есть импровизационный, но он рож­дается от тем, подсказанных автором. Репетиционный черно­вик текста все время питается авторским первоисточником.

Обычно артисты говорят: «Играть этюды не так уж и страшно, но только не отнимайте текст». За текстом они пря­чут глухое ухо, слабый глаз и, самое главное, естественное на первых порах неумение, незнание.

Текст, роли на, руках связывает артиста. Разведка возможна если ухо и глаз артиста заняты происходящим и если мысли рождаются от себя. На первых порах авторский текст заслоняет процесс живых связей. Разведка рассчитана на импровизацию восприятия оценок, решений. Она требует сиюминутности и непрерывности действия. Как это возможно с текстом в руках? Не напоминает ли этот вариант общения с иностранцем при помощи скудной шпаргалки-разговорника? И на самом деле: как же текст может освобождать, когда он чужой? Например, Митяй говорит, что у ребятишек животы пухнут, а исполнитель сроду не видел, как пухнут от голода животы. Следовательно, текст чужой, и артист будет его болтать. Репетиции без текста роли трудны только в силу непривычки. Когда возникает навык играть этюды без текста, артисты легко потом создают такие рабочие тексты, которые очень близки к авторскому.

Рассказывая о работе с артистом, итальянский режиссер Федерико Феллини говорил: «Текст очень часто бывает не написан. Но даже если он и готов, я не показываю его актеру. Мне нужны непринужденно беседующие люди, а не школьни­ки, читающие заученный урок».

По работе с текстом и проверяется верность репетиций этюдным методом. Метод действенного анализа — это метод органического подвода артиста к чужому тексту, к тому, чтобы текст стал своим, родным, необходимым. Даже в нашем черновом опыте вы убедились, что после этюда вам захотелось читать роль. Возникло физическое стремление и аппетит к тексту, он вам стал необходим, интересен. После этюда текст что-то подсказал новое в логике поведения, пролил свет на ранее неизвестное и т. д.

В вопросе о тексте, в спорах вокруг этого больше всего сомнений, больше всего попыток уязвить метод, больше всего разговоров: «Без текста трудно, без текста мы связаны, ар­тист врет, авторский текст засоряется, очень трудно потом прийти к чистому авторскому варианту и т. д. и т. п.»

Секрет заключается в подготовленности артистов к импро­визации. Поэтому в процессе работы над спектаклем нужно развивать в коллективе способность импровизировать. Артист способный к импровизации, в этюдном методе никаких мук не испытывает. Те, кто к импровизации не подготовлен, пытаются спрятаться за текст.

Вы должны крепко усвоить одно — что текст и первичен, и вторичен. Этот двойственный характер текста в репетиции й создает спорность вокруг него. Конечно, мы в познании материала исходим из текста. Но, начав от текста, мы должны прийти опять-таки к нему. Значит, текст и первичен, и втори­чен. Изучая авторский текст, мы находим в нем события и логику поведения, а потом через импровизацию проверяем, верно ли мы нашли событие и вскрыли действия, отношения.

Следовательно, взяв текст как исходное, мы должны пом­нить, что он и искомое. Это очень важно почувствовать, чтобы искать всевозможные способы, как авторский текст сделать живым и ярким. Я не могу в роли сразу говорить, как герой Льва Толстого. Нужно сначала пройти через свои возможности. Кроме того, должны быть еще внутренние тексты, внутренние монологи, связанные с оценкой всего происходящего. И наконец, внутреннее видение, своеобразная кинолента образов. Когда мы говорим, мы озвучиваем картину, которая воз­никает в нас как бы на внутреннем экране, возникает зритель­ный образ, ассоциация, и текст, который мы говорим,— своеобразные титры к этим кинокадрам.

В театре резко изменилось отношение к слову. Чуть ли не центральная проблема современного театра — проблема сце­нического слова. Отношение к нему определяет характер и направление театра. В этой проблеме две стороны. Профес­сионально-техническая (артиста должно быть слышно, слово артиста должно быть выразительным) и эстетическая (слово не может быть декламационным и само цельным). Ведь когда хотят упрекнуть, скажем, театр «Современник», то говорят, что он не профессионален — артистов плохо слышно. Их слыш­но не плохо, а просто они говорят естественно, без вольтажа. Я предпочитаю такую «не профессиональность» «профессиональности» декламационного театра.

**Словесное действие**

«Словесное действие» — основное сценическое средство. Даже по процентному соотношению словом в спектакле мы действуем больше всего. Но как часто вместо действия словом мы просто говорим, сообщаем, информируем, произносим текст. **А текст становится «словесным действием», если он под­чинен цели и заполнен видениями. Слово, произносимое без цели, и картины, «словесным действием.» не, станет. У слова должен быть внутренний побудитель, потому что слово, произносимое вслух,— это озвученный внутренний текст. Внутренний монолог возникает от непрерывной реакции на среду и на происходящее.** Он, конечно, предшествует тексту и про­должает его. Пауза — «зона молчания» возможна, если она наполнена внутренним монологом. Как часто бывает так, что текст, произнесенный вслух, ничего не продолжает, он просто начинается сразу вслух. Почему мы говорим «внутренний монолог»? Потому что слова, произнесенные вслух, есть про­должение нашего внутреннего текста.

Вот кто-то из вас после долгого молчания задал мне во­прос. Он был не чем иным, как продолжением внутреннего монолога. По ходу моей беседы у вас возникал какой-то внутренний текст, вам понадобилось спросить, и вы продол­жили внутренний текст вслух, то есть прервали молчание вопросом. Непрерывность внутреннего текста, который время от времени, по потребности, прорывается наружу, характеризует живой процесс восприятия и оценки. За словом всегда возникает картина, реально-чувственное представление. Гово­рю «селедка» — и кто-то видит селедку в бочке, кто-то наре­занную кусочками на тарелке, или в магазине на прилавке, кто-то в сетях и т. д. Такова особенность звучащего слова. Оно обязательно связано с реально-чувственным представ­лением. Важно, чтобы видение было ярким, заразительным, чтобы оно было живым, рожденным личным опытом артиста.

*На Пример:*

*Возьмем слово «папа». Пока что это еще не «словесное действие». Это просто понятие, серия звуков. Но как только вы наполните его реальным видением (для этого не нужно таращить глаза, напрягать мышцы, а, напротив, как можно свободнее вспомнить своего отца), слово оживет. Возникнет видение, и родится внутренний текст: «Неужели он вернулся в Ленинград? Не может быть? Неужели это отец? Я, навер­ное, обознался. Нет, это не он. А что, если окликнуть, позвать?» И я зову. Родилось «словесное действие», так как слово «папа!» теперь наполнено видением, подчинено цели и про­должает внутренний текст.*

Работая над словом, мы постоянно адресуемся к жизненному опыту артиста. Опыт художника накапливается не прямым путем. Про­житое буквально и прожитое творческим воображением — это не одно и то же. Богатая биография, конечно, прекрасная база для творчества, но и удачливый человек может сыграть неудачника. Иначе, как артисту понять логику убийцы, чув­ство измены, радость удивительного открытия.

Если играющий вора, будучи честным человеком, не может найти в биографии опыта этого порядка и категорически за­являет: «Я никогда не крал», можно ему напомнить, как он в детстве дергал морковку или лазал на грядках соседки. Всегда находится такой опыт.

На базе опыта воображения создаются внутренние виде­ния. Вот в нашей пьесе Григорий рассказывает про Иваниху. Кто это? Есть кто-нибудь, кого бы вы могли реально иметь в виду? Нет, такого нет. Ах, как обидно! А вы не можете вспомнить, как на вокзале к вам приставала с ворожбой цыганка? Можете.

Сближение артиста с авторским текстом не состоится, если не следить за логикой построения фразы и синтаксисом; не следить за всем, что связано с ценностью слова. С первых же этюдов мы стремимся, чтобы слово стало живым, необходимым орудием борьбы. Слово произносится на сцене не для того, чтобы проинформировать зрителя, а для того, чтобы словом вступить в поединок с партнером, средой или с самим собой, то есть действовать словом.

Приучайте исполнителей с первых шагов конкретно и подлинно играть вопрос, точку, многоточие, тире и т. д. Знаки препинания — манок к действию.

**Вторая реплика**

Когда спектакль уже собирается и текст становится своим, родным, тут подстерегает нас опасность — играть по заучен­ным репликам, а не по живому восприятию мысли партнера.

Возьмем три фразы из пьесы «Снегурочка»: «Смотри, Ку­пава, на восток, солнце в пурпуровом тумане утопает. Воро­тится оно назад?» — «Для солнца возврата нет»,— говорит Купава. «И для любви погасшей возврата нет, Купава»,— за­канчивает Мизгирь.

Актер склонен произносить этот текст по заученному по­рядку, с разной долей мастерства, искренности и дарования. Верно ли это?

«Для солнца возврата нет» — эта мысль родилась у Купавы раньше, чем закончилась фраза Мизгиря. Реплику партнера, которая вызвала ответ, назовем второй репликой. Она возни­кает часто задолго до того, как партнер кончит говорить свой текст. Если вы навострите ухо на «вторую реплику», то вы уже попадете на действие, так как услышать ее — значит быть в живом сценическом самочувствии, быть способным включиться в борьбу.

Обнаружить «вторую реплику» — это значит найти в тексте партнера момент, факт, мысль, которые рождают мой ответ.

**Если артист отвечает не на реплику по порядку, а на реплику по существу, то рождается живая оценка, связь, подлинное действие.**

Когда мы говорим — в театре очень длинно играют, что это утомляет, так как возникает разница между уровнем восприятия артиста и зрителя (зритель оказывается более со­образительным и подвижным, чем артист на сцене), то это больше всего происходит потому, что артисты не живут по «вторым репликам». Они отвечают по репликам заученного порядка.

*Если проследить любой диалог из жизни, то мы обнару­жим, что в собеседовании обе стороны не знают, какими сло­вами закончит речь партнер. Это обстоятельство, однако, не мешает вести разумную и логически связанную беседу, и только потому, что наш ответ возникает не на слова партнера, а на его мысль. Этот закон живого общения в равной степени относится к сценическому случаю.*

Особое значение «вторая реплика» приобретает в этюдной импровизации, где общение завязывается не по авторским репликам, а по действительной потребности сказать или ответить так. Эпизод играется импровизированным текстом, и, следовательно, готовых реплик, после которых нужно отвечать партнеру, нет. Эта этюдная импровизация приучает артиста общаться не по намеченным репликам, а по живой потребности. Подобное импровизационное самочувствие необходимо сохранить и в переходе на строгий авторский текст.

**Импровизация**

Мне часто приходилось сталкиваться с неверным толкова­нием вопроса сценической импровизации. Ошибки в этом элементе творчества дают самые огорчительные результаты. Если импровизацию толковать как право артиста на сцене делать все, что ему вздумается, по наитию, право вести себя, «как бог на душу положит», то есть «кто во что горазд», то подобное понимание ничего общего с импровизацией не имеет, Анархия — враг творческой импровизации, которая всегда управляется строгим заданием, то есть целенаправлена. Воображение, работающее «без руля и ветрил», творческим назвать нельзя.

**Импровизация — это свободное, легкое, сиюминутное решение того или иного задания продиктованного автором режиссером и самим актером.** Свободное, но заданное! Может быть главным моментом импровизации и будет сиюминутность творчества. Считаю необходимым остановиться на ошибке, когда импровизацию сопоставляют с отсебятиной, которая — зло театра по причине низкой культуры, невзыскательного вкуса. Импровизация — процесс, управляемый умом и серд­цем художника.

Распространено мнение, что импровизация хороша на ре­петиции и мешает на спектакле. В этой связи необходимо остановиться на вопросе природы импровизации.

Есть импровизация, как мне думается, разведки и вопло­щения. Импровизация разведки более свободна. В репетици­онных поисках артист, импровизируя, ищет решение и без­условно имеет право пробовать и так и эдак. Когда же реше­ние найдено и установлено, то артист в каждодневном спектакле обязан сохранять добытое в репетиционной работе.

Что же, импровизация на спектакле невозможна, запре­щена и артист обязан воспроизводить раз и навсегда найден­ное?! Конечно, нет. Но в спектакле речь может идти об импровизационном самочувствии, то есть самочувствии артис­та, когда он вчерашнее (найденное на репетиции) воспроиз­водит сегодня, как будто это рождается здесь, сейчас, в данный момент — сиюминутно. А это значит, что восприятие и оценки возникают заново, но именно восприятие и оценки, а не та строгая основа логики поведения, которая связана с зерном характера, с событиями, сквозным действием и сверхзадачей роли и спектакля.

Если артист по ходу спектакля нарушает логику поведения, то это не импровизационность, а стихийность. Свободное, жи­вое рождение красок, приспособлений должно не уводить артиста от существа дела, а помогать ему. Только от верного понимания и чувства сути возможно верное рождение выра­зительных средств. Импровизация разведки (на всем периоде анализа) направлена на то, чтобы найти самые необходимые средства воплощения, будучи найденными, они на спектакле импровизируются, то есть воспроизводятся, как будто бы найдены только что.

Импровизация ничего общего не имеет с оценкой — сегодня артист играл лучше или хуже. Лучше или хуже — качество воспроизведения. Но воспроизводить рисунок роли можно по строго зафиксированным краскам или импровизационно, то есть когда строго зафиксирован только фундамент роли. Су­ществует мнение, что импровизация возможна только при ус­ловии, если все, что в роли есть, заучено, как таблица умноже­ния. Дескать, тогда приходит свобода, как у балерины в танце, и возможна импровизационность. Это неверно. Если вызубрены краски, сценки, приспособления, то импровизационность исче­зает. Свобода, непринужденность, уверенность возможны и в моторном, механическом рисунке роли; Главный момент импро­визационного самочувствия — живое состояние органов вос­приятия. Я слышу и вижу, ощущаю и оцениваю сейчас, в данный момент, в эту именно секунду.

**«Я» и характер**

И еще, к вечному вопросу о характере.

Мы пытались в ходе изложения методики показать, как он возникает через построение логики действия, системы оценок данного лица. Но не оговорили вопроса физического самочув­ствия, не артиста, а роли — одного из самых сильных элемен­тов внутренней актерской техники.

В жизни мы замечаем, что в жару нам труднее работать, что утомленный человек действует иначе, чем отдохнувший. После быстрого бега учащается дыхание, в темноте мы ходим осторожнее. Количество примеров бесконечно. Следовательно, действие не свободно от условий самочувствия.

Допустим, что физическое самочувствие Васьки Пепла («На дне») — самочувствие человека уверенного, грубого и сильного, а физическое самочувствие Луки другое — он живет осторожно, с оглядкой и т. д. Когда мы говорим о физическом самочувствии, то мы не толкаем артиста на краски,- наигрыш, но вне верного физического самочувствия нельзя верно жить в событии, нельзя найти зерно роли и логику действия.

В подсказке артисту физического самочувствия роли или физического приспособления ничего опасного не вижу. Ко­нечно, было бы вернее, если бы артист нащупал сам это са­мочувствие. Важно, чтобы подсказка режиссера стала необ­ходима артисту, была оправдана им. Очень часто режиссер упрямо настаивает на своих «находках», насилуя волю артис­та, и тогда эти режиссерские подсказки видны. И несмотря на то что их долго репетировали (разучивали), они не стали для артиста своими — и режиссер «не умер в артисте».

Часто возникает вопрос: как из логики «моего» поведения в предлагаемых обстоятельствах рождается характер дейст­вующего лица?

В процессе познания уже есть элементы воплощения. Мы познаем не вообще, а познаем такую логику, которая свой­ственна данному характеру. Я иду в роль, но одновременно «роль входит в меня», и она заполняет душу, тело артиста. Допустим, артисту не свойственно прыгать на одной ножке после свидания с девушкой. Но если предложено оценить зна­комство именно так, то артист совершает свойственное не ему, а данному характеру. Но совершает это с участием своей при­роды. *Умение режиссера заключается в таком выстраивании событий, чтобы возникала не «моя» логика, а логика роли.*

В вопросе: «Как из логики «моего» поведения в обстоя­тельствах...»— заложено основное недоразумение. Дело в том, что мы никакой логики «моего» поведения в обстоятельствах не ищем. Мы обнаруживаем логику поведения того или иного человека в данных предлагаемых обстоятельствах, а выпол­няете вы. Вот где секрет. Вам, например, сегодня не требуется бороться с крестьянской темнотой, но Григорий борется. А за что бы вы стали бороться? За создание театра? Какая принципиальная разница между созданием колхоза и театра? Душевные силы той же природы. Следовательно, артист берет логику Григория, его обстоятельства и предельно сближает не со своим характером, но со своей природой. А природа не характер. Природа — это определенный тип работы органов чувств. Ваша природа в том, что вы реагируе­те на возбуждение среды таким образом, а я иначе.

/ «...Пусть актер не забывает, что нужно всегда жить от своего собственного существа, а не от роли, взяв у последней лишь ее предлагаемые обстоятельства» (К.С. Станиславский).

**ВМЕСТО**

**ЗАКЛЮЧЕНИЯ**

Попытаемся суммировать, а вернее, конспективно обобщить в кратком пересказе последователь­ность работы режиссера с артистом в методике действенного анализа.

Прежде всего режиссер должен блестяще подготовиться к работе: многое знать и еще больше чувствовать. Он приходит на репетицию во всеоружии, но начинает так же, как и артис­ты, с «неведения». Он как бы уславливается, «а что, если бы я, как и артисты, не знал»,— чтобы пройти с ними заново весь материал пьесы.

На репетициях воспитывается рефлекс, привычка, но не к краскам и интонациям, а к логике поведения. В процессе репетиций (многократно от исходного к главному событию) закрепляется, цементируется, своеобразная лесенка — после­довательность действий. Чем прочнее каркас, тем свободнее чувство и воображение актера. «Шпалы и рельсы» гаранти­руют скорость и направление движения.

Последовательность выстраивается по событиям, от самых частных к самым значительным.

Для артиста в работе труднее всего сблизиться с ролью. Он легко говорит о роли, думает, мечтает о ней, но войти в роль ему невероятно трудно.

Метод действенного анализа преодолевает пропасть между теоретическим анализом и воплощением, сокращает расстоя­ние между пониманием роли, пьесы, умом и фактическим, действенным их выявлением.

Именно через пробу в этюде исполнитель практически входит в роль. Он поставлен перед необходимостью действовать в чужих обстоятельствах от своего имени.

Через этюд мы сближаемся с ролью, анализируем событийный каркас пьесы и роли. Этюды на перспективу роли, на преджизнь, этюды по накоплению внутренних видений и физи­ческого самочувствия помогают в работе, воспитывают кол­лектив. Но этюды, которые мы имеем в виду, другого назна­чения, другой направленности. Они выявляют событийную логику пьесы и роли, обнаруживают сквозное действие. Ко­нечно, можно играть этюды на предшествующую жизнь, на жизнь, которая протекала у действующего лица между акта­ми, на другие тренировочные задачи, но хотелось бы лишний раз подчеркнуть специфическую функцию этюда в действен­ном анализе, условиться, что он — средство анализа, в котором мы познаем себя в роли и роль в себе.

Если относиться к этюду как к средству воплощения, то он перестает служить. Нам нужен этюд как проба, как средство проверки того, что нами намечено в «разведке умом».

В «разведке умом» сначала находится главное, исходное событие, идя от главного к исходному, определяем события в актах, то есть выстраиваем всю цепь событий. Переходя к этюдной работе, практически проверяем знания, накопленные умом, реализуем в пробе телом.

Когда начинается работа в этюде, то предлагаемые обстоя­тельства берутся мною, как если бы я был поставлен автором в новые условия. Я, попав, скажем, в положение Митяя, начи­наю действовать от себя — единственно реальный путь в образ.

В будущем образе сочетается моя психофизическая при­рода с предлагаемыми обстоятельствами кого-то другого; эта тонкость часто забывается. Будто бы образ — нечто не похо­жее на меня, даже далекое от меня — это глубокое недоразу­мение. Я должен взять из своего опыта и натуры такие качества, которые сблизили бы меня с ролью, с образом.

В учении Павлова и других физиологов установлено, что чувство вторично, что оно «заманивается», «провоцирует­ся» физическим действием, но с оговоркой — психофизи­ческим.

«Смеется ли ребенок при виде игрушки, улыбается ли Га­рибальди, когда его гонят за излишнюю любовь к Родине, дрожит ли девушка при первой мысли о любви, создает ли Ньютон мировые законы и пишет их на бумаге — везде окон­чательным фактом является мышечное движение». (И. Се­ченов).

Вспомните наш опыт с ударом кулака по руке. Один из вас подлинно хотел ударить, другой — защититься. В резуль­тате родилось живое чувство: у одного — гнева, у другого — страха. Подлинная борьба даже в маленьком событии рождает чувство.

Событие освобождает, артиста от необходимости что-то изображать и, толкает его только на свершение, на действие. Событие, не требует чувства, оно требует действия, которое вызывает чувство.

В первом томе «Работы актера над собой» есть глава «Куски и задачи». В ней изложена история с пирогом, который целиком съесть нельзя. Для того чтобы одолеть пирог пол­ностью, нужно разделить его на куски и, обмакивая в «соус» предлагаемых обстоятельств, осваивать целое. Почему же это сильное средство познания теперь подвергается сомнению? К. С. Станиславский обнаружил, что кусок обращается к чув­ству артиста, дробит пьесу, а не компонует ее. А вот анализ по событиям не рассекает на частности пьесу, роль, а орга­низует весь материал.

Пьеса, как жизнь, движется от события к событию. То, без чего невозможно дальнейшее развитие пьесы, будет как бы исходным событием — то, что «запалило, зажгло» всю историю пьесы, с чего начался в ней «пожар». Главное событие пьесы — событие, в котором развязываются всё ее основные узлы, куда стремительно идет пьеса, где разрешаются все ее линии. Основное событие акта обычно наиболее крупное, центральное происшествие в нем. Эти события — как бы опорные «быки» моста, на которых держатся самые сложные пролеты соору­жения. Исходное, главное и основное событие в актах мы можем верно определить только от сверхзадачи. Что же такое

То, что художник хочет «бросить» в зал, что хочет сказать зрителю. Любовь и ненависть художника. Если в режиссере есть любовь и ненависть к чему-то, к какому-то вопросу, явлению, он поставит спектакль с чувством этой любви и ненависти. Сверхзадача произведения реализуется через ду­ховные, гражданские, эстетические принципы художника — человека, заряженного страстью.

Все в искусстве театра зависит от сверхзадачи, от того, чем художник полон, каков его нравственно-эстетический и человеческий заряд, какова его мера любви и ненависти. Именно по этим причинам возникают художественные шедевры, а не потому, что в кабинетной тиши художник решил: «Дай-ка напишу!»

Сверхзадача — горючее, создающие стимул в работе. Сверхзадача по сути эмоциональна, и если вокруг нее теоре­тизировать, умозрительно словесно обыгрывать, она потеряет «взрывчатую» силу. Чтобы сохранить эмоциональность, чтобы сверхзадача, которая является исходным «заправочным го­рючим», не теряла своей ««взрывчатой» силы, не следует во­круг нее много теоретизировать.

После того как заживут события пьесы и артист в полную меру освоит линию сквозного действия роли; после того как сверхзадача спектакля из предпосылки станет сценической реальностью, идет привычная работа по организации спек­такля в сценических условиях. Тогда возникают вопросы «вежливости» артиста, который должен быть и виден и слы­шен зрителю. Надо выразительно организовать спектакль. А выразительность будущего спектакля зависит от замысла, который рождается в подготовительный период, углубляется в работе с исполнителями. Замысел — это процесс!

Не думайте, что действенный анализ снимает вопрос о замысле, о яркости, о сценической выразительности. Тем бо­лее что параллельно, работая с артистом, вы решаете вопросы оформления, музыки, ритма, звука, грима, света и цвета.

В репетиционной комнате часто возникает вполне умный и живой спектакль. Переходя на сцену, мы, занимаясь гвоз­дями, светом, костюмами, нередко теряем духовное содержа­ние спектакля, которое ранее было найдено. Поэтому, зани­маясь внешней стороной спектакля, не забывайте артиста, приглашайте его на разбор, на уточнение логики поведения, линии роли и т. д. Важно дать артисту творческое задание.

Пусть он не забывает, почему мы ставим этот спектакль. Напомните, какие были побудители, когда начинали работу, что в нем нам дорого. Когда спектакль пошел в генеральную и уже накатано, в хорошем смысле накатано, русло, по кото­рому течет линия роли, артист все равно нуждается в режис­серском внимании. Как потечет: кипя, бурля, падая, подни­маясь до краев,— это уже зависит от дарования и свободы артистической природы. А наша задача продолжать укреплять русло, не боясь даже железобетонной прочности, открывать шлюзы и следить, чтобы через край не рвануло.

Процесс требует последовательности, но жизнь так складывается (кто-то занят или заболел, кого-то не отпустили с других репетиций), что приходится рисковать и работать вразбивку. Если режиссер уверен, что не изменит существу методики процесса, порядок возможен любой.

Исполнителям скучно долго сидеть на одной сцене. Тем более в одну репетицию всего не добиться. И если отрабаты­вать, доводить до «конца» один эпизод, то теряется перспек­тива движения. Нет ничего страшнее, когда режиссер «висит» на артисте. Надоедливость, мелочность режиссера не дает, артисту простора, Лучше понемногу двигаться вперед. Перспектива всегда заманивает артиста. Создавать манки — обя­занность режиссера.

«Дорогу осилит идущий», не боясь ошибиться. Ошибки — это наш хлеб, они нас учат. Творчество должно иметь право на ошибки, так как оно всегда эксперимент.

Заканчиваю тем, что обращаю ваше внимание не столько на подсказки, как проводить эту работу, не столько на схему этой работы и формулировки вопросов, связанных с этим ме­тодом, сколько на дух и основные принципы методики. Не придавайте особого значения рабочим понятиям. Заострите внимание на сути проблемы, которая скрыта за этими, подчас несовершенными определениями.